

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

Athenäum 4. Jahrgang

Jahrbuch für Romantik

Schöningh
Paderborn [u.a.]
1994

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

4. Jahrgang 1994

Herausgegeben von

Ernst Behler (Seattle) · Jochen Hörisch (Mannheim)
Günter Oesterle (Gießen)

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

PA 5871

Beirat: Alexander von Bormann (Literaturwissenschaft), Okko Behrends (Rechts- und Staatswissenschaft), Rolf Breuer (Anglistik), Wolfgang Frühwald (Literaturwissenschaft), Gerhard R. Kaiser (Komparatistik), Reinhardt Koselleck (Geschichte), Odo Marquard (Philosophie), Kurt Mueller-Vollmer (Sprachwissenschaft), Christian M. Schmidt (Musikwissenschaft), Hartmut Steinecke (Literaturwissenschaft)

Redaktion: Raimar Stefan Zons



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Athenäum: Jahrbuch für Romantik. – Paderborn; München;
Wien; Zürich: Schöningh.

Erscheint jährlich. – Aufnahme nach Jg. 1. 1991

ISSN 0940-516X

Jg. 1. 1991 –

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ☺

© 1994 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISSN 0940-516X
ISBN 3-506-70954-2

Inhalt

Editorial (Jochen Hörisch)	7
----------------------------------	---

Abhandlungen

Ernst Behler: „Eine Kunst für Künstler, nur für Künstler“ Poe, Baudelaire, Nietzsche.	9
Manfred Frank: Philosophische Grundlagen der Frühromantik	37
Werner Hamacher: Faust, Geld	131
Gerhard vom Hofe: Göttlich-menschlicher Amadeus. Literarische Mozart-Bilder im Horizont des romantischen Kunst- und Geniebegriffs	189
Friedrich Kittler: Die Camera obscura der Literatur	219
William Stephen Davis: „Menschwerdung der Menschen“: Poetry and Truth in Hardenberg's „Hymnen an die Nacht“ and the „Journal“ of 1797	239
Philippe Forget: Vom Geheimnis – Zeugen. Zu Kleists „Die Marquise von O...“	261
Andreas Böhn: Seelenwanderung und ewiges Wiederholungsspiel. Zum Verhältnis zwischen linearer und zyklischer Zeit in Heines „Reisebildern“	283

Romantik und Moderne

Uwe C. Steiner: Die Verzeitlichung romantischer Schrift-(t)räume. Tiecks Einspruch gegen Novalis	311
--	-----

Miszelle

Rainer Wild: Wer ist der Räuber Orbasan? Überlegungen zu Wilhelm Hauffs Märchen	349
---	-----

Berichte

Ernst Behler: Das Romantiker-Haus in Jena und die Frühromantik	368
--	-----

Buchbesprechungen

Jochen Hörisch über: Geister und Buchstaben: Eine fragmentarisch/romantische Bücher-Revue	371
Manfred Schneider über: Gerhard Kaiser „Geschichte der deutschen Lyrik“	376
Ernst Behler über: Barbara Naumann – „Musikalisches Ideen-Instrument.“ Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik	380
Rainer Baasner über: Erk F. Hansen – Wissenschaftswahrnehmung und -umsetzung im Kontext der deutschen Frühromantik. Zeitgenössisches Naturwissenschaft und Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs.	382

Totengespräch

Bayrisches Idiotikon – oder: Rund um einen Hecht Ein Münchner Geistergespräch im Weinhaus Junemann – aufgezeichnet von Klaus Lindemann	387
Anschriften der Mitarbeiter	395
In eigener Sache	396

Editorial

In einem fernab veröffentlichten Text unter dem Titel *Romantische Kritik* hat Heinz Schlaffer die „neuen Romantiker“ und „Vertreter einer ‚wilden‘ Ästhetik“ ermahnt, Distanz zu wahren. „Die gegenwärtige intensive Beschäftigung der Germanisten mit der Dichtung des Novalis, den Aphorismen Friedrich Schlegels, den Briefen Bettina Brentanos und Rahel Varnhagens, der Kunstphilosophie Schellings und der Hermeneutik Schleiermachers (zeigt sich) von ihren Gegenständen so fasziniert, daß der Schritt zu vollständiger Identifikation nicht weit ist.“ Nun ist Athenäum ein „Jahrbuch für Romantik“. Und weil es dies ist, hoffen die Beiträger und Herausgeber zuversichtlich, vor der hermeneutischen oder philologischen Identifikationsfalle gefeit zu sein. Die Beiträge des vierten Jahrbuchs knüpfen an romantische Denk- und Schreibimpulse an, um sie differenzbetont weiterzuführen. Gemeinsam ist ihnen mit den Texten der (frühen) Romantiker und Walter Benjamins allein die Überzeugung, daß es „ohne Wissenswürdiges im Innern (des Kunstwerks) kein Schönes gibt“.

Jochen Hörisch

Ernst Behler

„Eine Kunst für Künstler, nur für Künstler“: Poe, Baudelaire, Nietzsche

(Fortsetzung und Schluß)

Die in den ersten drei Bänden dieser Zeitschrift dargestellte Wirkungsgeschichte der frühromantischen Kunsttheorie läßt sich hier mit wenigen Strichen zu Ende führen, d. h. bis an Nietzsche heranbringen. Nietzsche, der durchaus noch im Bereich dieser Wirkungsgeschichte steht, greift auf entscheidende Grundvorstellungen der frühromantischen Ästhetik zurück und bildet diese zu einem wichtigen Instrumentarium in seinen Texten aus. Aber gleichzeitig revolutioniert er diese und gibt ihnen eine weit über den romantischen Horizont hinausgehende Bedeutung,¹ ähnlich wie die Frühromantiker dies mit Grundbegriffen der klassischen und klassizistischen Ästhetik gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts getan hatten. Bereits in der Metaphorik Baudelaire's, seinen Bildern von den Scheußlichkeiten der Großstädte und der modernen Zivilisation, in denen die dichterische Phantasie aber

¹ Die vollständigste Sammlung von Beispielen für diesen Prozeß findet sich immer noch in dem Buch von Karl Joël, *Nietzsche und die Romantik* (Jena: Diederichs 1905). Ich habe dies Verhältnis an einigen Beispielen genauer auszuführen versucht: „Nietzsches Auffassung der Ironie“, *Nietzsche-Studien* 4 (1975), 1-35; „Nietzsches Wort vom Tod Gottes“, *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*, hg. von Gerald Gillespie und Edgar Lohner (Tübingen: Niemeyer 1976), 256-267; „Nietzsche's Challenge to Romantic Humanism“, *Canadian Review of Comparative Literature* (1978), 30-52; „Nietzsche und die frühromantische Schule“, *Nietzsche-Studien* 7 (1978), 59-96; „Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie im Hinblick auf Nietzsche“, *Nietzsche-Studien* 8 (1979), 182-209; „Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche“, *Nietzsche-Studien* 12 (1983), 335-354; „Nietzsche und die romantische Metapher von der Kunst als Spiel“, *Echoes and Influences of German Romanticism. Essays in Honor of Hans Eichner*, hg. von Michael S. Batts, Anthony W. Riley und Heinz Wenzel (Bern: Lang 1987), 11-28.

dennoch eine eigentümliche Schönheit zu entdecken vermag, tut sich ein tiefer Unterschied zur Welt der Frühromantik auf. Es eröffnet sich hier eine neue, eine zweite Moderne im ästhetischen Denken, die freilich ohne das durch die Frühromantiker hergestellte Modernitätsbewußtsein nicht zu begreifen ist.

Im letzten Band war die Darstellung bis zu Edgar Allan Poe gelangt, der sich noch im direkten Ausstrahlungsbereich der deutschen Frühromantik befindet und insbesondere unter dem Einfluß von August Wilhelm Schlegel stand.² Von nun an löst sich die weitere Ausbildung der ästhetischen Konzeptionen von ihrem direkten Bezug mit der Frühromantik ab und verselbständigt sich. Wenn Baudelaire im Anschluß an Poe seine Vorstellung des Dichterischen bestimmt oder wenn Nietzsche mit Bezug auf Baudelaire seine Auffassung der literarischen *décadence* entwickelt, ist von der Frühromantik keine Spur mehr sichtbar. Aber die Tendenz der Kunsttheorie mit ihrer Bewegung von der Natur weg und zur Kunst hin ist dieselbe geblieben und hat sich nur verstärkt. Wenn Nietzsche, am Ende dieses Prozesses, oder jedenfalls an einem bedeutenden Wendepunkt stehend, eine „*andre Kunst*“ als die von der Masse geschätzte verlangt, nämlich „eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine helle Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!“,³ dann artikuliert er kunsttheoretische Anschauungen, die zweifellos von der Frühromantik ausgegangen sind. Freilich waren diese inzwischen zu einem ganz eigenen Vorstellungsbereich geworden, dessen Zusammenhang mit der Frühromantik einem der Zukunft zugewendeten Autor wie Nietzsche nicht mehr bewußt war.

Neben diesem vielfach vermittelten Bezug der Frühromantik mit avantgardistischen ästhetischen Theorien aus dem späteren

² Siehe hierzu vor allem Hanna-Beate Schilling, *Die Bedeutung der Brüder Schlegel für die amerikanische Literaturkritik. 1815-1853. Eine Untersuchung englischer und amerikanischer Zeitschriften*. Phil. Diss. der Freien Universität Berlin, 1970; Hanna-Beate Schilling, „The Role of the Brothers Schlegel in American Literary Criticism as Found in Selected Periodicals, 1812-1853: A Critical Bibliography,“ *American Literature* 43 (1972), 563-577; Albert Lubell, „Poe and A.W. Schlegel,“ *Journal of English and Germanic Philology* 52 (1953), 1-12; *Athenäum* 3 (1993), 22-23; und Henry A. Pochman, *German Culture in America* (University of Wisconsin Press, 1957), 405-408.

³ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Vorrede zur zweiten Ausgabe, Aph. 4, in: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde. (Berlin: de Gruyter 1980), 3, 351. (Im folgenden KSA mit Band- und Seitenzahlen im Text).

neunzehnten Jahrhundert zeichnet sich auch eine direktere Verbindung in dieser Wirkungsgeschichte ab, die von Novalis ausgeht und sich zum französischen Symbolismus hin erstreckt. Madame de Staël scheint diese Verbindung initiiert zu haben, obwohl sie nicht ihrem eigenen Ideal der Literatur entspricht. In ihrem Werk *De l'Allemagne* von 1814 findet sich aber ein Abschnitt über Novalis, der dies besondere Interesse an ihm in Frankreich zweifellos ausgelöst hat. Madame de Staël charakterisiert Novalis dort als zu jenen Schriftstellern gehörend, die „in dem Menschen einen Abriß der Welt und in der Welt das Sinnbild der Lehren des Christentums“ sehen: „Die Natur erscheint ihnen als das körperliche Bild der Gottheit, und sie stürzen sich immer weiter und weiter in die Bedeutung der Dinge und der Wesen.“ In den Stanzen des Novalis über das Leben der Bergleute erblickt sie eine Poesie, welche „die Erde in der Tiefe“ befragt, „weil sie Zeuge der verschiedenen Umwälzungen gewesen, welche die Natur erfahren hat“. Und der „Kontrast dieser unermesslichen Neugierde mit dem zerbrechlichen Leben“, das uns als Antwort bleibt, erweckt für Madame de Staël eine „erhabene Rührung“: „Der Mensch befindet sich auf der Erde zwischen dem Unendlichen der Himmel und dem Unendlichen der Abgründe, und sein Leben in der Zeit schwankt gleichfalls zwischen zwei Ewigkeiten. Von allen Seiten von grenzenlosen Ideen und Gegenständen umgeben, erscheinen unzählige Gedanken ihm wie tausend Lichter, die ihn verwirren und blenden.“⁴ Es scheint, daß von hier das Interesse des französischen Symbolismus an Novalis ausgegangen ist.⁵ In den nachfolgenden und abschließenden Abschnitten geht es aber nicht um diesen Aspekt in der Wirkungsgeschichte der frühromantischen Kunsttheorie, sondern

⁴ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, hg. von Jean de Pange und Simone Balayé, 5 Bde. (Paris: Hachette 1958-1960) 5, 159-167: „dans l'homme l'abrégé du monde, et dans le monde l'emblème des dogmes du christianisme“ – „La nature leur paraît l'image corporelle de la divinité, et ils se plongent toujours plus avant dans la signification des choses et des êtres“ – „L'homme est placé sur la terre entre l'infini des cieux et l'infini des abîmes, et sa vie, dans le temps, et aussi de même entre deux éternités.“ Dt. Übersetzung nach Madame de Staël, *Über Deutschland*. Nach der deutschen Erstübertragung von 1814 (Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig) hg. von Monika Bosse (Frankfurt: Insel 1985), 719-721.

⁵ Jean Thorel, „Les Romantiques allemands et les symbolistes français,“ *Entretiens politiques et littéraires* (Sept. 1891); Werner Vortriede, *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols* (Stuttgart: Kohlhammer 1963).

um die Weiterführung der Verbindungslinien, die sich von Coleridge und Poe her ergeben.

1. Was Poe in *The Philosophy of Composition* (1846) mit der kritischen Analyse der Entstehung seines Gedichtes „The Raven“ auf parodistische Weise zum Ausdruck gebracht hatte, nämlich die

Es bleibt zu hoffen, daß der gesunde Menschenverstand in der Zukunft bei seiner Entscheidung über ein Kunstwerk nach dem Eindruck, den es macht, dem Effekt, den es hervorruft, urteilen wird und nicht nach der Zeit, die für den Eindruck dieses Effekts nötig war oder nach dem Ausmaß von ‚andauernder Anstrengung‘.⁷

Das Medium, in dem Poe die Theorie des poetischen Prinzips oder des Prinzips der Wirkung und des Effekts entwickelt, ist also wiederum die Dichtung im engeren Sinne, und der Ton, in dem dies geschieht, ist eine Mischung von Parodie und Ernsthaftigkeit, von Schnoddrigkeit und Präzision. Das Gedicht darf auch nicht zu kurz sein, so führt er aus, denn sonst wird es zu bloßer Epigrammatik degenerieren: „Es muß ein ständiger Druck des Siegels auf das Wachs vorhanden sein.“⁸ Nachdem die „epische Manie“ auf Grund ihrer eigenen Absurdität ausgestorben ist, wurde sie durch eine andere ersetzt, die mehr zum Verderben der poetischen Literatur beigetragen hat als jede andere: „die Häresie der *Belehrung*“ („the heresy of *The didactic*“: PP, 234), d. h. die Annahme, „daß der letzte Gegenstand der Poesie die Wahrheit sei“. Jede Dichtung soll hiernach eine „Moral einschärfen“, und nach dieser soll ihr Wert beurteilt werden. Diese Annahme gilt nach Poe vor allem für die Amerikaner und besonders für die Bostonier. Er sagt:

Wir haben es uns in den Kopf gesetzt, daß ein Gedicht, rein um seiner selbst willen geschrieben und mit dem Bekenntnis, daß dies die Absicht gewesen sei, das Eingeständnis eines radikalen Mangels an wahrer poetischer Würde und Kraft sein würde: – aber es ist eine einfache Tatsache, daß wenn wir uns nur einen Blick in unsere Seelen erlaubten, wir sofort entdecken würden, daß unter der Sonne kein würdevolleres Werk existiert oder existieren könnte, und auch kein im höchsten Sinne edleres als gerade dieses Gedicht, dies Gedicht *per se* – dies Gedicht, das ein Gedicht und nichts außerdem ist – dies Gedicht, das nur um des Gedichtes selber willen geschrieben ist.⁹

⁷ PP, 230: „It is to be hoped that common sense, in the time to come, will prefer deciding upon a work of art, rather by the impression it makes, by the effect it produces, than by the time it took to impress the effect, or by the amount of ‚sustained effort‘ which had been found necessary in effecting the impression.“

⁸ PP, 231: „There must be the steady pressing down of the stamp upon the wax.“

⁹ PP, 234: „We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force:– but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can

Poe illustriert das von ihm entwickelte poetische Prinzip mit einer geschickten Auswahl von Gedichten von Shelley, Nathaniel Parker Willis, Longfellow, William Cullen Bryant, Edward Coote Pinkney, Thomas Hood, Lord Byron, Alfred Tennyson und William Motherwell, um mit ihnen „zarte und ätherische Züge der Einbildungskraft“, „Gefühlswahrheit“, „Feinheit des Ausdrucks“, „tiefe Melancholie“, „dichterischen Enthusiasmus“, „traurige Tönung“, vollendete Versifikation, reine dichterische Erregung und kriegerischen Mut zu erweisen. Dies scheinen die hauptsächlichen Qualitäten zu sein, auf die es ihm bei der Gestaltung von Gedichten ankommt. Ein solches Gedicht, so argumentiert Poe in einem weiteren Schritt auf die völlige Autonomie der Kunst hin, kann aber nicht mehr unter den Anforderungen der Wahrheit stehen. Diese sind streng und unvereinbar mit den Erfordernissen des Gesangs. Bei der Wahrheit müssen wir „einfach, genau, karg“ („simple, precise, terse“) sein, „teilnahmslos, ruhig, leidenschaftslos“ („cool, calm, unimpassioned“). Wir müssen uns mit einem Wort in einer Stimmung befinden, die „so nahe wie möglich das genaue Gegenteil des Poetischen“ („the exact converse of the poetical“) ist. Hier zeigen sich mit aller Deutlichkeit die „radikalen und abgründigen Unterschiede zwischen den wahrheitsgemäßen und poetischen Arten der Mitteilung“ („the radical and chasmal differences between the truthful and the poetical modes of inculcation“). Man müßte rettungslos von der Theorie besessen sein, wollte man dies „widerspenstige Öl und Wasser von Poesie und Wahrheit“ („the obstinate oils and waters of Poetry and Truth“) miteinander versöhnen (PP, 235).

Indem er hier eine seinen Zwecken angepaßte Kantische Unterscheidung zu Hilfe nimmt, teilt Poe die Welt des Geistes in drei Bereiche ein: den reinen Intellekt, den Geschmack und den moralischen Sinn. Obwohl es innere Beziehungen zwischen ihnen gibt, hat jedes dieser drei Vermögen sein klar umschriebenes „Amt“: „Wie sich der Intellekt mit der Wahrheit beschäftigt, so setzt uns der Geschmack mit der Schönheit in Kenntnis, während der moralische Sinn die Pflicht in Betracht zieht.“¹⁰ Der „Sinn für das Schöne“ („sense of the beautiful“) ist demnach ein tief in den Geist

exist any work more thoroughly dignified – more supremely noble than this very poem – this poem *per se* – this poem which is a poem and nothing more – this poem written solely for the poem's sake.“

¹⁰ PP, 235: „Just as the Intellect concerns itself with Truth, so Taste informs us of the Beautiful while the Moral Sense is regardful of Duty.“

des Menschen eingepflanzter „ewiger Instinkt“ („immortal instinct“) und bezieht sich auf die Formen, Töne, Gerüche und Gefühle, die ihn umgeben. Eine bloße Wiederholung oder Nachahmung dieser Phänomene würde freilich nicht genügen, dem Künstler den göttlichen Titel eines Dichters zu verleihen. Dazu ist mehr erforderlich. Dazu müßte er uns jene „kristallinen Quellen“ zeigen, die den unstillbaren Durst in uns befriedigen könnten:

Dieser Durst gehört zur Unsterblichkeit des Menschen. Er ist gleichzeitig Folge und Anzeichen seiner immerwährenden Existenz. Er ist das Verlangen der Motte nach dem Stern. Es handelt sich hier nicht mehr um die Anerkennung der Schönheit vor uns – sondern um eine ungestüme Anstrengung, die Schönheit über uns zu erreichen. Von einem ekstatischen Vorherwissen um die Herrlichkeiten jenseits des Grabes inspiriert, bemühen wir uns, durch vielfältige Kombinationen unter den Dingen und Gedanken innerhalb der Zeit einen Teil jener Schönheit zu erlangen, deren Bestandteile der Ewigkeit allein angehören.¹¹

Wenn wir beim Anhören der Dichtung oder der Musik in Tränen ausbrechen, weinen wir demnach nicht auf Grund eines Übermaßes an Vergnügen, sondern wegen einer „bestimmten, verdrießlichen, ungeduldigen Trauer über unsere Unfähigkeit, *jetzt*, ganz, hier auf Erden, ein für allemal jene göttlichen und verzaubernden Freuden fassen zu können, von denen wir *durch* das Gedicht oder *durch* die Musik nur kurze und unbestimmte Lichtblicke erlangen“.¹²

Diese Anstrengung, die „überirdische Schönheit“ („supernal beauty“) zu erfassen, hat der Welt all das gegeben, was diese als poetisch zu verstehen und zu fühlen imstande ist. Natürlich kann sich die „poetische Empfindung“ („Poetic Sentiment“) auf verschiedene Weisen in der Malerei, der Skulptur, Architektur, im Tanz, insbesondere in der Musik und auf ganz besondere Weise in der „Gestaltung des Landschaftsgartens“ („the composition of the

¹¹ PP, 236: „This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us – but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone.“

¹² PP, 236: „a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.“

Landscape Garden“) entfalten. Poes Betrachtung konzentriert sich aber auf ihre „Manifestation in Worten“, was ihn veranlaßt, kurz auf den Rhythmus zu sprechen zu kommen. Denn für ihn ist es die Musik, in der die Seele dem großen Ziel, der Erschaffung überirdischer Schönheit, vielleicht am nächsten kommt. Die sich von der Musik herleitenden Bestimmungen der Poesie wie Metrum, Rhythmus und Reim sind deshalb wichtige Momente für sie, und in der Vereinigung der Poesie mit der Musik eröffnet sich der weiteste Raum für ihre Entwicklung. Von hier ergibt sich Poes Definition der Poesie der Worte als

Rhythmische Erschaffung der Schönheit. Ihr einziger Gebieter ist der Geschmack. Mit dem Intellekt oder dem Gewissen hat sie nur untergeordnete Beziehungen. Nur auf zufällige Weise nimmt sie Rücksicht auf die Pflicht oder die Wahrheit.¹³

Poe legt Wert darauf, die Verhältnisse zwischen diesen drei Sachbereichen noch genauer zu bestimmen. Die „angenehme Erhebung oder Erregung der Seele“, in der die poetische Empfindung besteht, geht allein aus der Kontemplation der Schönheit hervor und ist darin unterschieden von der „Wahrheit, der Befriedigung des Verstandes, oder der Leidenschaft, der Erregung des Herzens“. Schönheit, unter Einschluß des Erhabenen, ist deshalb der Bereich des Gedichts, insofern die in Frage stehende Erhebung der Seele am ehesten im Gedicht erreicht werden kann. Daraus folgt jedoch nicht, „daß die Erregungen der Leidenschaft oder die Gebote der Pflicht oder sogar die Lektionen der Wahrheit nicht in ein Gedicht aufgenommen werden könnten“. Dies kann sogar mit Vorteil geschehen, insofern sie dem allgemeinen Zweck des Werkes gelegentlich auf verschiedene Weise förderlich sein können. Nur muß der wahre Künstler, so verlangt Poe es, immer darauf aus sein, „sie in angemessener Unterordnung unter jene Schönheit herabzustimmen, welche die Atmosphäre und das wahre Wesen des Gedichts ist.“¹⁴

Poe hat dies poetische Prinzip auch in seinen Buchbesprechungen und sogar in seinen *Tales* zum Ausdruck gebracht, die gelegentlich mit einer kurzen theoretischen Erörterung beginnen. In *The Fall of the House of Usher* wird der Erzähler beim Anblick des

¹³ PP, 237 f.: „*The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience, it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatever either with Duty or with Truth.“

¹⁴ PP, 238: „to tone them down in proper subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem.“

verfallenen Hauses und seiner trostlosen Umgebung von einer solchen Depression ergriffen, daß selbst die poetische Empfindung (poetic sentiment) ihm keine Erleichterung verschaffen kann, mit deren Hilfe der Geist doch gewöhnlich selbst „die düstersten natürlichen Bilder der Trostlosigkeit oder Schrecklichkeit“ aufnimmt („even the sternest natural images of the desolate or terrible“). Hier herrscht eine derartige Öde des Gedankens vor, daß kein „Antrieb der Einbildungskraft sie irgendwie in das Erhabene einzwängen könnte“ („which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime“).¹⁵ In *The Man of the Crowd* begegnet uns der von der poetischen Empfindung unbemeisterte Bereich als das Phänomen des Unbegreiflichen, Unverständlichen. Es gibt Geheimnisse, die sich nicht erzählen lassen, ebenso wie es gelegentlich ein menschliches Herz gibt, bei dem die größte Gnade Gottes vielleicht darin besteht, daß man von ihm sagen kann: „es läßt sich nicht lesen.“¹⁶ In diesen Erzählungen tritt das poetische Prinzip von seinem Gegenteil aus in Erscheinung, das aber nicht mit dem Erhabenen identifiziert werden darf, sondern eher im Schrecklichen und Gräßlichen besteht.

In *The Murders in the Rue Morgue* wird das poetische Prinzip wieder in den vertrauteren Vorstellungen der Einbildungskraft entwickelt. Poe bringt zu Anfang dieser Kurzgeschichte die Unterscheidung von Einbildungskraft (imagination) und Phantasie (fancy) zur Anwendung, die er von Coleridge übernommen hatte, wobei er ihr aber eine andere Bedeutung verlieh (PP, 85).¹⁷ Die Phantasie ist hiernach nicht weniger schöpferisch als die Einbildungskraft, aber letztlich sind beide Prinzipien überhaupt nicht schöpferisch, da alles, was wir vermögen, nur in ungewöhnlichen Verbindungen unter vorgegebenen Materialien besteht. Die Phantasie (fancy) verfäht dabei nach dem Prinzip der „Erfindung“ (ingenuity), d. h. ohne Analyse, wogegen die Einbildungskraft (imagination) ganz und gar auf dem Prinzip der Analyse (analysis) beruht. Poe will mit seiner Erzählung zeigen, „daß die Erfinderischen immer phantasie reich (fanciful) und die *wahrhaft* Imaginativen nie anders als analytisch sind“.¹⁸

¹⁵ Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination* (London: Everyman 1908), 128.

¹⁶ *Tales of Mystery and Imagination*, 101-109. Auf Deutsch im Original.

¹⁷ Siehe hierzu René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Bd. 3 (Yale University Press 1965), 158-159.

¹⁸ *Tales of Mystery and Imagination*, 381.

Wie bei den Beispielen aus den beiden vorher genannten Kurzgeschichten macht sich auch hier eine eigentümliche Komplikation der Begriffe bemerkbar, die im Zusammenhang der theoretischen Schriften völlig übersichtlich erscheinen, sich aber nun beinahe bis zu völliger Unbrauchbarkeit verwirren. Dies hat zweifellos seinen Grund darin, daß wir uns mit der Erzählung nicht im Bereich der reinen Poesie befinden, in dem das poetische Prinzip unbeeinträchtigt in Erscheinung treten kann. Man geht aber sicher nicht fehl mit der Hypothese, daß Poe die Annahme einer direkten Entsprechung des poetischen Prinzips mit seinen eigenen Dichtungen verhindern wollte und die Beziehungen deshalb absichtlich verwirrte. Auf entsprechende Weise hatte er in *The Philosophy of Composition* den kalkulierenden Teil im dichterischen Schaffensprozeß so stark übertrieben, daß seine Darstellung parodistische Züge annahm. Bereits Baudelaire fragte im Vorwort zu seiner Übersetzung von Poes *The Philosophy of Composition*:

Hat eine wunderliche, nicht ungefällige Eitelkeit ihn veranlaßt, sich sehr viel weniger inspiriert zu geben, als er von Natur aus war? Hat er das gnadenhafte Können in sich verkleinert, um seinem eigenen Willen den Löwenanteil zuzuschancen? Ich wäre nicht abgeneigt, dies zu glauben.

Baudelaire fügte dieser Bemerkung noch hinzu: „Ein wenig Scharlatanerie ist dem Genie schließlich gestattet, ja sie steht ihm gar nicht so übel an.“¹⁹

2. Poes Sehweise der Kunst wurde der erste mächtige Impuls für Baudelaire's ästhetisches Denken, der den amerikanischen Schriftsteller schon früh entdeckte und dem er den umfangreichsten Teil seines literarischen Werkes widmete. Von 1848 bis 1865 veröffentlichte Baudelaire fünf Bände mit seinen Übersetzungen Poes, die auch die hier herangezogenen Essays *The Philosophy of Composition* und *The Poetic Principle* enthalten und in denen für den hier verfolgten Zweck seine einführenden Texte von besonderem Interesse sind. Dabei handelt es sich vor allem um die umfangreiche Studie *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*, die er 1856 der Ausgabe

¹⁹ Vorwort zu *La Genèse d'un poëme* (1859), einer Übersetzung von Poes *The Philosophy of Composition: Oeuvres complètes* (Siehe Anmerkung 20) 2, 343-344: „S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part plus belle à la volonté? Je serais assez porté à la croire.“ – „Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas.“

seiner Übersetzung der *Histoires extraordinaires* voranstellte, und die *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, die er 1857 als Einleitung zu den *Nouvelles Histoires extraordinaires* veröffentlichte. Der Essay *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres* von 1856 findet eine Vorstufe in einem Aufsatz *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*, der März/April 1852 in der *Revue de Paris* erschienen war und dem späteren Text in vielen Punkten entspricht. Die aus ihm hervorgegangene spätere Fassung ist straffer, präziser und in den historischen Nachrichten um wichtige Quellen ergänzt.²⁰ Dazu treten kürzere Einleitungen zu Übersetzungen von einzelnen Stücken, wie zum Beispiel der Übersetzung von „The Raven“ (*La Genèse d'un poème*: 343-345), so daß sich neben den Übersetzungen auch ein beträchtliches kritisches Werk von Baudelaire über Poe hervorhebt.

Was diesen Schriften aber ihren eigentümlichen Charakter und für die vorliegende Untersuchung ihr besonderes Interesse verleiht, besteht darin, daß sie über den Zweck einer bloß historisch-kritischen Einleitung in Poes Leben und Werke hinausgehen und in der Gestalt Poes den Geist der neuen Kunst, wie er von Baudelaire empfunden wurde, zum Ausdruck bringen. Es erfolgt hier jene auf einen einzelnen Menschen, auf „Ausnahmemenschen“ („ces âmes d'élite“) konzentrierte Darstellungsweise, die an die Stelle abstrakter ästhetischer Prinzipien konkrete Individuen stellt und die von Nietzsche (Richard Wagner, Sokrates) auf radikalisierte Weise fortgeführt wurde. Poe wird damit für Baudelaire zum Anlaß, durch ihn das Verhältnis des modernen Dichters zur Gesellschaft und zum Staat, die Schwermut hervorruhenden Züge der modernen Lebenswelt, artistische Disziplin oder die Schreibweise des modernen Nervenmenschen in Erscheinung treten zu lassen.²¹ In einer anderen Betrachtungsweise wird Poe zum Prototypen der „Literatur der Dekadenz“, des gegen die „modernen Ideen“ rebel-

²⁰ Eine vollständige Ausgabe der *Etudes sur Poe* findet sich in der Ausgabe Baudelaire, *Oeuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, 4 Bde. (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976), 247-337. Auf die beiden hier besonders herangezogenen Texte *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres* (296-318) und *Notes Nouvelle sur Edgar Poe* (319-337) wird mit Seitenangaben im Text und den Abkürzungen EP und NN verwiesen. Die textkritische Analyse sämtlicher Arbeiten Baudelaire's über Poe findet sich auf den Seiten 1200-1249 dieser Ausgabe. Bei der Übersetzung der betreffenden Stellen habe ich die deutsche Baudelaire-Ausgabe konsultiert: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hg. von Friedrich Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost (München: Hanser 1977-1989), besonders den zweiten Band, der die Schriften über Poe enthält.

²¹ Dies ist im wesentlichen die Gliederung in *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*.

lierenden Artisten, des Repräsentanten absoluter Kunst oder auch der „Muse der ausgeklügelten Toilettenkünste“ („muse à la toilette savante“).²² Insgesamt schätzte Baudelaire sich glücklich, seinen Landsleuten durch diese Arbeiten „eine neue Art von Schönheit überliefert zu haben“ („un genre de beauté nouveau“), wobei er noch besonderes Vergnügen aus dem Umstand gewann, daß dieser Mensch ihm ein wenig glich und in einigen Punkten einen Teil seiner selbst darstellte.²³

Die Unvereinbarkeit eines Dichters mit der modernen Gesellschaft und dem Staatsleben der Demokratie (I)²⁴ wird mit Poes Verhältnis zu den Vereinigten Staaten illustriert, die für diesen, wie Baudelaire nach Einsichtnahme der betreffenden Unterlagen feststellt, „ein riesiges Gefängnis“ („une vaste prison“) waren, „eine einzige große Barbarei mit Gasbeleuchtung“ („une grande barbarie éclairée au gaz“). In den demokratischen Gesellschaften ist die Diktatur der öffentlichen Meinung erbarmungslos und gestattet dem Genie keinen Ausnahmezustand, sie zeigt keine „Geschmeidigkeit in der Anwendung ihrer Gesetze auf die vielfältigen und verschlungenen Fälle des moralischen Lebens“ („élasticité quelconque dans l'application de ses lois aux cas multiples et complexes de la vie morale“). Die Liebe zur Freiheit läßt hier eine „neue Tyrannei“ entstehen, „die Tyrannei der Tiere oder Zookratie“ („la tyrannie des bêtes, ou zoocratie“). Diese Art von Gleichmacherei zeigt sich bereits bei den Biographen Poes, die mit ernster Miene versichern, er hätte durchaus ein „money making author“ werden können, wenn er sein Genie nur bestimmten Regeln unterworfen hätte, oder daß es besser für ihn gewesen wäre, nur Talent besessen zu haben, da sich dieses leichter bezahlt macht als das Genie. Unterhält man sich mit einem Amerikaner über Poe, so stellt Baudelaire fest, dann zeigt sich ein gewisser Stolz auf ihn, aber dieser kehrt sich sofort in sein Gegenteil um, wenn sich das Gespräch seinen unsteten Lebensgewohnheiten zuwendet, dem „Alkoholdunst seines Atems, der an einer Kerzenflamme Feuer gefangen hätte“ („son haleine alcoolisée qui aurait pris feu à la flamme d'une chandelle“). Und wenn der Poe geneigte Gesprächspartner sich den Hinweis erlaubt, daß das Schreiben in einem

²² Im wesentlichen die Anordnung in *Notes nouvelles sur Edgar Poe*.

²³ „un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même?“ (348).

²⁴ Siehe zum folgenden EP, 296-300. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

Lande eben schwierig sei, wo es Millionen von Herrschern gibt, einem Land ohne rechte Hauptstadt und ohne Aristokratie, dann tritt „der Schaum des verletzten Patriotismus“ („la bave du patriotisme souffrant“) auf die Lippen der Angreifenden, und Amerika schleudert „Schmähreden gegen Europa, seine alte Mutter, und gegen die Philosophie der alten Zeit“ („des injures à l'Europe, sa vieille mère, et à la philosophie des anciens jours“).

Auf Grund dieses Mißverhältnisses mit seinem Land sieht Baudelaire Zeichen wie „*pas de chance*“ oder „*guignon*“ (Pech) in die Stirn seines Helden geschrieben. Alfred de Vigny hatte in der Erzählung *Stello* geschildert, daß der Dichter „weder in einer demokratischen noch in einer aristokratischen Gesellschaft, weder in einer Republik noch in einer absoluten oder gemäßigten Monarchie“ („ni dans une société démocratique ni dans une aristocratique, pas plus dans une république que dans une monarchie absolue et tempérée“) einen gebührenden Platz in der Gesellschaft finden könne. Poe fügt sich diesem „Martyriologium“ ein, insofern er mit seinem Vaterland nicht auf gleicher Höhe stand. Dieser „Neuling in der Geschichte“ („ce nouveau venu dans l'histoire“) glaubte an die „Allmacht der Industrie“ („la toute-puissance de l'industrie“) und erging sich in einer materiellen Betriebsamkeit, „die in ihrer Übertreibung die Ausmaße eines nationalen Wahnsinns angenommen hat“ („exagérée jusqu' aux proportions d'une manie nationale“). Poe hielt „den Fortschritt, diese große moderne Idee, für einen Wahn verzückter Schwachköpfe“ und nannte die „Vervollkommnungen der menschlichen Behausung Narben und rechtwinklige Abscheulichkeiten“.²⁵ Man kann sich kaum ausmalen, was er gesagt oder geschrieben hätte, wenn ihm zur Kenntnis gekommen wäre, „wie die Theologin des Gefühls [George Sand] aus Freundschaft für das Menschengeschlecht die Hölle abschaffte, wie der Philosoph der Zahl [Emile de Girardin] ein Versicherungssystem vorschlug, eine Beitragsleistung von einem Sou pro Kopf zur Abschaffung des Krieges, – und die Aufhebung der Todesstrafe und der Rechtschreibung, diese beiden verwandten Narrheiten!“²⁶

²⁵ EP, 299: Poe, „qui considérait le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches, et qui appelait les *perfectionnements* de l'habitable humain des cicatrices et des abominations rectangulaires“.

²⁶ EP, 300: „s'il avait entendu la théologienne du sentiment supprimer l'Enfer par amitié pour le genre humain, le philosophe du chiffre proposer un système d'assurances, une souscription à un sou par tête pour la suppression de la guerre.“

Zieht man demgegenüber Poes „äußerst verfeinerte Sinnlichkeit“, seine „Feinheit des Geschmacks“ und „unstillbare Liebe zum Schönen“ in Betracht, so wird es niemand verwundern, daß für

mente der Groteske und Arabeske vermeiden die menschliche Gestalt“.²⁹

Mit dem Tod seiner jungen Frau, in Fordham im tiefsten Elend lebend, beschleunigt sich der Verfall Poes. Die ersten Anfälle des *delirium tremens* treten in Erscheinung, die Öffentlichkeit reagiert gegen seine Menschenverachtung und seinen Weltekel, und um sich aus diesem Zustand herauszuarbeiten, verlegte er sich auf seine sogenannten *lectures*, mit denen er die wichtigsten Städte von Virginia besuchte. So kam er nach Richmond, von wo dies Leben seinen Ausgang genommen hatte, „schön, elegant, korrekt wie das Genie“ („beau, élégant, correct comme le génie“), und trug *The Poetic Principle* vor, worin er darlegte, „das Ziel der Poesie sei von gleicher Art wie ihr Ursprung, und sie habe nichts anderes zu bezwecken als sich selbst.“³⁰ Die Leute eilten in Scharen herbei, um ihren berühmten Landsmann in Augenschein zu nehmen, und Baudelaire nimmt an, daß Poe damals seine „Leutseligkeit so weit getrieben hatte, sich in einen Abstinenzverein aufnehmen zu lassen“ („qu'il avait poussé la condescendance jusqu'à se faire admettre dans une société de tempérance“). Dann ereilte ihn sein Unglück. Während eines kurzen geschäftlichen Abstechers nach New York veranlaßte ihn ein Gefühl des Unwohlseins, bei seinem Verhängnis, dem Alkohol, Linderung zu suchen, und am nächsten Morgen fand man ihn auf der Straße liegend, bereits vom Tod geprägt, vom *delirium tremens* besiegt, dem er noch am selben Tag erlag. Baudelaire sagt: „Dieser Tod ist beinahe ein Selbstmord – ein seit langem vorbereiteter Selbstmord“ („Cette mort est presque un suicide – un suicide préparé depuis longtemps“), und findet das einzig versöhnliche Zeichen in dem Mitleid von Poes Schwiegermutter, Mrs. Clemm, der er seine Übersetzung widmete, weil sie als Fackel einer Generation voranleuchtete, der „an Aufopferung, Heldenmut und allem, was über die Pflicht hinausweicht, wenig gelegen ist“ („à nos races trop peu soigneuses du dévouement de l'héroïsme, et de tout ce qui est plus que le devoir“).

Poes Persönlichkeit (III)³¹ ist durch „etwas zugleich Düsteres und Strahlendes“ („quelque chose de ténébreux et de brillant à la

²⁹ EP, 304: „des contes pleins de magie“ – „la littérature de Poe est extra ou suprahumaine“ – „les ornements grotesques et arabesques repoussent la figure humaine“.

³⁰ EP, 305: „que le but de la poésie est de même nature que son principe, et qu'elle ne doit pas avoir en vue autre chose qu'elle-même.“

³¹ Siehe zum folgenden EP, 309-315. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

fois“) gekennzeichnet. Er war robust und zu erstaunlichen Kraftleistungen fähig und gleichzeitig von zerbrechlicher Vornehmheit. Baudelaire zitiert ausgiebig aus der Korrespondenz von Poes Freundinnen, um zu zeigen, daß er im Umgang mit Frauen ein völlig anderer Mensch war, daß er „immer nur als ein Muster an Eleganz, Vornehmheit und Großzügigkeit erschienen“ („un modèle d'élégance, de distinction et de générosité“) war. Dazu trat eine „durch und durch dichterische Beredsamkeit“ („son éloquence, essentiellement poétique“), mit der es es vermochte, „die Seelen den schlammigen Geleisen der Gewöhnung zu entreißen“ („arracher les âmes des bourbes de la routine“), mit der er aber auch, „einer zerstörerischen Laune folgend, seine Freunde unversehens durch einen bestürzenden Zynismus auf die Erde zurückholte und sein Geisteswerk mit roher Gewalt in Trümmer schlug“ („se complaisant dans un caprice destructeur, rappelait brusquement ses amis à la terre par un cynisme affligeant et démolissait brutalement son œuvre de spiritualité“).

Das merkwürdigste Phänomen in diesem an Widersprüchen reichen Leben ist aber der Alkoholismus, mit dem Baudelaire sich deshalb etwas näher zu befassen verpflichtet fühlt. Mehrere Auslegungen sind wahrscheinlich, von denen keine die anderen auszuschließen braucht: „Wollust des Vergessens“ („une volupté d'oubli“) und „Flucht in die Schwärze der Trunksucht, wie in ein vorweggenommenes Grab“ („dans le noir de l'ivresse comme dans une tombe préparatoire“) sind die naheliegendsten. Andererseits erfährt man, „daß er nicht wie ein Genießer trank, sondern wie ein Barbar“ und als vollzöge er mit einer „durchaus amerikanischen Geschäftigkeit und Zeitersparnis“ eine „menschenmörderische Funktion“, als wollte er etwas in sich töten, „*a worm that would not die*“.³² Baudelaire kommt es vor allem auf das in allen diesen Beschreibungen bemerkbare Faktum der Vorsätzlichkeit an, das er mit jener anderen Beobachtung verbindet, „daß weder die Reinheit, die Vollkommenheit seines Stils, noch die Klarheit seines Denkens oder sein Arbeitseifer durch diese schreckliche Gewohnheit beeinträchtigt wurden“ („que jamais la pureté, le fini de son style, jamais la netteté de sa pensée, jamais son ardeur au travail ne furent altérés par cette terrible habitude“). Von hier aus gelangt er

³² EP, 314: „qu'il ne buvait pas en gourmand, mais en barbare, avec une activité et une économie de temps tout à fait américaines, comme accomplissant une fonction homicide, comme ayant en lui *quelque chose* à tuer, *a worm that would not die*.“

zu der von ihm vertretenen Folgerung, daß Poes Trunksucht die Quelle seines Schöpferturns war, „ein Hilfsmittel der Mnemonik, eine Arbeitsmethode“ („une moyen mnémonique, une méthode de travail“), die es ihm ermöglichten, jenen „wunderbaren oder schrecklichen Gesichtern“ („les visions merveilles ou effrayantes“) wiederzubegegnen, die ihm aus einem früheren Sturm bekannt waren: „Was ihn umgebracht hat, ist ein Teil dessen, was heute unseren Genuß ausmacht“ („Une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué“).

Was Poes Werke anbetrifft (IV),³³ so scheut sich Baudelaire nicht, in Bezug auf diese „Welt der Probabilitäten und Konjekturen“ („le monde des probabilités et des conjectures“) die These zu vertreten, „daß Poe ein wunderbarer Gaukler“ („un jongleur merveilleux“) war. Worauf es ihm aber vor allem bei dieser Charakteristik ankommt, besteht in Poes Fähigkeit, die „Ausnahme in der sittlichen Weltordnung“ („l'exception dans l'ordre moral“) zu schildern: Konvaleszenz, Spätsommer, Spätherbst, Halluzinationen, das Absurde, die Hysterie, die Welt des Wahns sowie das Groteske und Gräßliche. Hintergrund und Beiwerk passen sich den hervortretenden Personen an und zeigen, welch ein Künstler hier am Werk ist. Wie bei Delacroix erscheinen Poes Gestalten „vor Hintergründen, die ins Violette oder Grünliche“ („sur des fonds violâtres et verdâtres“) spielen, wie „im Phosphorglanz der Fäulnis und im Dunst des Gewitters“ („la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage“). Die unbelebte Natur nimmt hier an der lebenden teil und erbebt wie diese „von einem übernatürlichen galvanischen Schauer“ („d'un frisseur surnaturel et galvanique“). Nervenmenschen mit aufs äußerste verfeinerten Fähigkeiten oder leuchtende weibliche Wesen, kränkelnd, dahinsiechend an seltsamen Leiden, versinnbildlichen Poes „unersättliche Liebe zum Schönen“, von der Baudelaire sagt, daß sie „sein Ehrentitel ist, der Inbegriff all seines Anrechts auf die Liebe und Ehrfurcht der Dichter“ („qui est son grand titre, c'est-à-dire le résumé de ses titres à l'affection et au respect des poètes“).

3. In den *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, die Baudelaire seiner Übersetzung der *Nouvelles Histoires Extraordinaires* von 1857 voranstellte, geht er über den bislang im Medium Poes entwickelten

³³ Siehe zum folgenden EP, 316-318. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

Literaturbegriff hinaus und spricht gleich von Anfang an (I)³⁴ von der „Littérature de décadence“. Diese Bezeichnung war in Frankreich seit langer Zeit im Gebrauch³⁵ und wurde zur Zeit Baudelaires hauptsächlich von der Schule des Klassizismus dazu verwandt, „vor den heiligen Pforten der klassischen Ästhetik“ („devant les portes saintes de l'Esthétique classique“) Wache zu halten, damit kein Werk zum Bereich der Kunst Zugang erhielt, das derartige Merkmale aufwies. Nach Baudelaire konnte man demgegenüber sicher sein, daß es sich jedesmal, wenn dieses Orakel ertönt, um ein Werk handelt, das sich unterhaltsamer liest wie die *Iliade*, eine Dichtung, „die in allen Teilen geschickt auf Überraschung angelegt ist, deren Stil prächtig geschmückt ist und in der eine unfehlbare Hand sich aller Mittel der Sprache und der Prosodie mit Geschick bedient hat“.³⁶ Wenn Baudelaire diesen Bannfluch der Dekadenz ergrollen hört, juckt es ihn, die Antwort zu geben:

Halten Sie mich etwa für einen Barbaren wie Sie? Glauben Sie, ich wäre imstande, mich ebenso trübseligen Vergnügungen zu ergeben wie den Ihrigen? Dann regen sich groteske Vergleiche in meinem Kopf; mir ist, als würden zwei Frauen mir vorgestellt: die eine, eine ländliche Matrone, abstoßend gesund und tugendhaft, ohne Haltung, ohne Blick, kurzum ein Wesen, *das alles nur der bloßen Natur verdankt*; die andere, eine jener Schönheiten, die die Erinnerung beherrschen und bedrängen, die ihrem tiefen, ursprünglichen Zauber die ganze Eloquenz des weiblichen Putzes hinzufügt, die ihren Fuß zu setzen versteht, selbstbewußt und Herrin ihrer selbst, – eine Stimme, die wie ein wohlgestimmtes Instrument spricht, und gedankenschwere Blicke, die davon nur verraten, was sie wollen. Meine Wahl könnte nicht zweifelhaft sein, und doch gibt es pädagogische Sphinxen, die mich eines Verstoßes gegen die Ehre der Klassik beschuldigen würden.³⁷

³⁴ Siehe zum folgenden NN, 319-321. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

³⁵ Siehe „Benjamin Constant, „Fragments d'un essai sur la littérature dans ses rapports avec la liberté,“ hg. von Kurt Kloocke, *Annales Benjamin Constant* 1 (1980), 180-200. Zur décadence S. 194, 197.

³⁶ NN, 319: „dont toutes les parties sont habilement disposées pour la surprise, dont le style est magnifiquement orné, où toutes les ressources du langage et de la prosodie sont utilisées par un main impeccable.“

³⁷ NN, 319: „Me prenez-vous pour un barbare comme vous, et me croyez-vous capable de me divertir aussi tristement que vous faites? Des comparaisons grotesques s'agitent alors dans mon cerveau; il me semble que deux femmes me sont présentées: l'une, matrone rustique, répugnante de santé et de vertu, sans allure et sans regard, bref, *ne devant rien qu'à la simple nature*; l'autre, une de ces beautés qui dominent et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et original toute l'éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche, consciente

Für Baudelaire besagt die Bezeichnung „Literatur der Dekadenz“ demgegenüber, daß es eine Stufenleiter der Literatur gibt und diese durch bestimmte Phasen wie Säuglingsalter, Knabenalter, Jünglingsalter usw. hindurchgegangen ist und daß wir diesem Gesetz mit Vergnügen gehorchen sollen. Während die Sonne vor kurzem noch senkrecht mit weißem Licht herniederstrahlte, wird sie bald im Westen mit vielfältigen Farben in Erscheinung treten:

In diesen Farbenspielen der sterbenden Sonne werden gewisse poetische Geister neue Entzückungen finden: sie werden dort schimmernde Säulenhallen entdecken, Kaskaden geschmolzenen Metalls, lodernde Paradiese, einen schwermütigen Glanz, die Wollust des Bedauerns, alle Zauberkünste des Traumes, alle Erinnerungen des Opiums.³⁸

Freilich ist dieser Prozeß der Dekadenz nicht uniform innerhalb der menschlichen Kultur zu verstehen. Im Gedränge der Entwicklung wird es Jugendliches und Ältliches immer zugleich geben. Amerika ist das beste Beispiel dafür. Hier gibt es Pedanten, die den Dichter über „die Sittlichkeit seines Ziels und den Wert seiner Absichten“ („sur la moralité de son but et la qualité de ses intentions“) verhören wollen. Andererseits gibt es hier Dichter wie Poe, der nicht nur wegen seiner „düsteren und hinreißenden Schönheit“ („par la beauté sinistre ou ravissante“), sondern ebenfalls als Karikatur, als Jongleur groß ist. Baudelaire hatte diesen Ausdruck bereits früher verwandt und kommt jetzt darauf zurück. Von einer „gefräßigen, nach materiellen Reichtümern lüsternen Welt“ („d'un monde goulou, affamé de matérialités“) umgeben, hat Poe mit einer Welt der Träume „seine Verachtung und seinen Ekel über die Demokratie, den Fortschritt und die Zivilisation“ („son dégoût sur la démocratie, le progrès et la civilisation“) ergossen. Aus der gleichen Intention entspringen aber für Baudelaire seine „einfallsreichen *canards*“, mit denen er dem Stolz des modernen Menschen scheinbar schmeichelt, diesen aber in Wirklichkeit nicht weniger nachdrücklich verspottet, indem er der Leichtgläubigkeit einen Streich spielt. Baudelaire will sagen: „Poe war immer groß, nicht

et reine d'elle-même, – une voix parlant comme un instrument bien accordé, et des regards chargés de pensée et n'en laissant couler que ce qu'ils veulent. Mon choix ne saurait être douteux, et cependant il y a des sphinx pédagogiques qui me reprocheraient de manquer à l'honneur classique.“

³⁸ NN, 320: „Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poetiques trouveront des délices nouvelles: ils y découvriront des colonnade éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium.“

nur in seinen erhabenen Vorstellungen, sondern auch als Possenreißer“ („Poe fut toujours grand, non seulement dans ses conceptions nobles, mais encore comme farceur“).

In eine schlechte Welt verschlagen, hat sich Poe „jederzeit seine philosophische Kaltblütigkeit bewahrt“ („a toujours gardé son impassibilité philosophique“) und ist nie ein Anhänger der modernen Ideen geworden (II).³⁹ In seinen Schriften hat er immer „die natürliche Bosheit des Menschen mit aller Deutlichkeit erkannt und unerschütterlich behauptet“ („a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l'homme“). Was die ihn umgebende Welt anbetrifft, so „beweinte er jene ganze Herrlichkeit der Natur, die unter dem glühenden Anhauch der Hochöfen zusammenschrumpft“ („il pleurait toute cette magnificence de la nature, se recroquevillant devant la chaude haleine des fourneaux“). Den Sozialismus und die Ideologie des Fortschritts hat er im Ton der Farce behandelt. Aber der Idee des „Dandy“ hat er gehuldigt, wie seine Kleidung, sein Schmuck, seine Waffen, seine Pfeife bezeugen, die einen Erfindergeist zum Ausdruck bringen, der uns längst abhanden gekommen ist. Die Umwelt, die ihn umgab, war nicht für ihn geschaffen. Baudelaire bezieht sich, um den Charakter der Umwelt Poes zu verdeutlichen, auf einen Vergleich des Salons, wie er ehemals in Europa existierte, mit dem, was in Amerika daraus geworden war (saloon) und sagt – „wenn eine große Schankwirtschaft, wo die Gäste dichtgedrängt an schmutzigen Tischen sitzen und von unflätigen Reden umlärmt ihre Geschäfte bereden, für einen *Salon* gelten kann, für das, was wir ehemals einen Salon nannten, eine Republik des Geistes unter dem Vorsitz der Schönheit“ („si un vaste cabaret où les consommateurs afflue et traite d'affaires sur des tables souillées, au Tintamarre des vilains propos, peut être assimilé à un *salon*, à ce que nous appelions jadis un salon, république de l'esprit présidée par la beauté!“).

Am wenigsten ist er in diesem Land als Kritiker und Theoretiker verstanden worden (III).⁴⁰ Da Poe die Welt des Geistes in Vernunft, Geschmack und moralischen Sinn aufgeteilt hatte, richtete er sich in seiner Kritik auch danach, welcher dieser drei Abteilungen der Gegenstand seiner Untersuchung angehörte, und wider-

³⁹ Siehe zum folgenden NN, 321-328. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

⁴⁰ Siehe zum folgenden NN, 328-330. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

setzte sich damit der vorherrschenden Tendenz in einem Land, „wo die Idee des Nutzens, die entschiedenste Feindin der Idee der Schönheit, Vorrang und Vorherrschaft über alles besitzt“ („où l'idée de beauté, prime et domine toute chose“). Die Einbildungskraft war für ihn die „Königin aller menschlicher Fähigkeiten“ („la reine des facultés“), unter der aber mehr zu verstehen ist, was man gewöhnlich darunter versteht, nämlich: „ein fast göttliches Vermögen, das vor allem, unabhängig von den philosophischen Methoden, die geheimen inneren Beziehungen der Dinge, die Entsprechungen und Analogien wahrnimmt“ („une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies“). Unter den möglichen Schöpfungen der Einbildungskraft hat Poe der Novelle (la Nouvelle) den Vorzug gegeben, weil „ihre Kürze die Intensität ihrer Wirkung steigert“ („sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet“). Hier erfolgt die Niederschrift des ersten Satzes im Hinblick darauf, was sich zuletzt einstellt, womit sich eine geschlossene „Einheit des Eindrucks“ („l'unité d'impression“), die „Totalität der Wirkung“ („la totalité de l'effet“) einstellt. Es gibt einen Punkt, in dem die Novelle sogar dem Gedicht überlegen ist, das doch des Rhythmus bedarf, um die Idee der Schönheit zu entwickeln. Hierbei handelt es sich um „jene sorgfältige Entwicklung der Gedanken und Ausdrücke“ („ce développement minutieux de pensées et d'expressions“), die „logische Beweisführung“ („la raisonnement“), welche die gute Novelle auszeichnet. Hierdurch werden ihr „vielfältigere Hervorbringungen“ („des produits plus variés“) erlaubt, „die der Allgemeinheit der Leser leichter zugänglich sind“ („plus facilement appréciables pour le commun des lecteurs“).

In dem letzten Abschnitt der *Notes Nouvelles* (IV)⁴¹ geht Baudelaire direkt auf den von Poe entwickelten Begriff der Dichtung ein und hebt dabei zunächst den Anteil der Wissenschaft, der Arbeit und Analyse hervor, der Poes Dichtungstheorie kennzeichnet. Im wesentlichen konzentriert er sich aber auf die Idee der Poesie um ihrer selbst willen, die keinen anderen Zweck als den der Schönheit verfolgt. Lange Passagen in diesem Abschnitt sind freie Wiedergaben des von Poe in *The Poetic Principle* Gesagten und erscheinen hier so, als hätte Baudelaire sie formuliert. Baudelaire verweist

⁴¹ Siehe zum folgenden NN, 330-337. Zur deutschen Übersetzung siehe Anmerkung 20.

auch auf den Aufsatz, in dem Poe seine poetische Verfahrensweise bei der Gestaltung seines Gedichtes „The Raven“ auseinandergesetzt hat: „ganz unbefangen scheinbar, doch nicht ohne eine leichte Impertinenz, die tadelnswert zu finden, ich mich nicht entschließen kann“ („ingenuement en apparence, mais avec une légère impertinence que je ne puis blâmer“). Insgesamt kann Baudelaires Vorgehen damit gekennzeichnet werden, daß er die Schönheitsvorstellung des amerikanischen Dichters in sein eigenes Pariser Milieu übertragen möchte. Nach einer kurzen Bezugnahme auf einen hämischen Artikel über Poe in einem Nachschlagewerk amerikanischer Biographien sagt er:

Wir kennen diese wackeren Streiter. Die Vorwürfe, die die schlechten Kritiker den guten Dichtern machen, sind in allen Ländern die gleichen. Als ich den erwähnten Artikel las, war mir, als läse ich die Übersetzung einer jener zahlreichen Anklagereden, mit denen die Pariser Kritiker diejenigen unter unseren Dichtern verfolgen, die am meisten in die Vollkommenheit verliebt sind.⁴²

Bei der abschließenden Bemerkung über den Schaden, den die Häresie der Belehrung der reinen Poesie hinzufügt, wird selbst die Lyrik Victor Hugos nicht geschont. Die betreffende Stelle lautet:

Welchen Dichtern wir den Vorzug geben, ist leicht zu erraten, und jede Seele, der es die reine Poesie angetan hat, wird mich verstehen, wenn ich sage, daß unser antipoetisches Geschlecht einem Dichter wie Victor Hugo eine geringere Bewunderung zollen würde, wenn er vollkommen wäre, und daß er für all sein lyrisches Genie nur dadurch Verzeihung erlangen konnte, daß er in seine Poesie gewaltsam und rücksichtslos hereinbrachte, was für Edgar Poe die eigentliche Häresie der Moderne war, – *die Belehrung*.⁴³

4. Seine aus Poe entwickelten kunsttheoretischen Anschauungen hat Baudelaire auch in eigenen Aufsätzen ausgeführt,⁴⁴ worauf hier

⁴² NN, 336: „Nous connaissons cette loyale escrime. Les reproches que les mauvais critiques font aux bons poètes sont les mêmes dans tous les pays. En lisant cet article, il me semblait lire la traduction d'un de ces nombreux réquisitoires dressés par les critiques parisiens contre ceux de nos poètes qui sont le plus amoureux de perfection.“

⁴³ NN, 337: „Nos préférés sont faciles à deviner, et toute âme éprise de poésie pure me comprendra quand je dirai que, parmi notre race antipoétique, Victor Hugo serait moins admiré s'il était parfait, et qu'il n'a pu se faire pardonner tout son génie lyrique qu'en introduisant de force et brutalement dans sa poésie ce qu'Edgar Poe considérait comme l'hérésie moderne capitale, – *l'enseignement*.“

⁴⁴ Vor allem in *De l'essence du rire* (1855) und *Le Peintre de la vie moderne* (1863): *Oeuvres complètes* Bd. 2, 525–544, 683–725.

aber nicht weiter eingegangen werden soll. Nietzsche hat sich mit dem von Baudelaire erarbeiteten Gedankengut sowie seiner Dichtung in den achtziger Jahren, genauer seit Ende 1883 in Nizza befaßt und damals ein intensives Studium der jüngeren französischen Literatur und Kultur unternommen, das unter dem Zeichen der *décadence* steht und neben Baudelaire auch Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Edmond und Jules de Goncourt, Guy de Maupassant, und Paul Bourget umfaßt.⁴⁵ Nietzsche trat damit wieder in den Bannkreis der Romantik hinein, unter deren Eindruck er *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) verfaßt hatte, von der er sich aber seit *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) durch eine strenge Enthaltsamkeitskur entwöhnte.⁴⁶ Freilich handelte es sich nun um eine andere, durch einen langen Entwicklungsprozeß hindurchgegangene Romantik, die Romantik aus der Mitte des Jahrhunderts oder, wie Nietzsche sagt, „die *französische Spät-Romantik* der vierziger Jahre“ (KSA 5, 202). Auch auf seine Baudelaire-Rezeption soll hier nicht im einzelnen eingegangen werden, zumal diese in jüngerer Zeit in zahlreichen Untersuchungen behandelt worden ist.⁴⁷

Hier kommt es zum Abschluß vornehmlich darauf an, den neuen Begriff der Literatur zu umreißen, den Nietzsche seit seiner Bekanntschaft mit Baudelaire zum Ausdruck brachte und der sich deutlich von seiner früheren Sehweise der Literatur unterscheidet. Einige Stellen aus seinen Schriften seit *Jenseits von Gut und Böse* (1866) können dies verdeutlichen. Der erste Ausdruck dieses neuen Literaturbegriffs findet sich im Aphorismus 208 aus *Jenseits von Gut und Böse*, der sich mit der Skepsis als einem Sym-

⁴⁵ Mazzino Montinari, „Nietzsche in Cosmopolis. Französisch-deutsche Wechselbeziehungen in der *décadence*“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1986, Nr. 164.

⁴⁶ Nietzsche spricht in den Vorreden zu *Menschliches Allzumenschliches* von „einer geistigen Kur, nämlich der *antiromantischen* Selbstbehandlung, wie sie mir mein gesund gebliebener Instinkt wider eine zeitweilige Erkrankung an der gefährlichsten Form der Romantik selbst erfunden, selbst verordnet hatte“: KSA 3, 371.

⁴⁷ Karl Pestalozzi, „Nietzsches Baudelaire-Rezeption“, *Nietzsche-Studien* 7 (1978), 158-178; Mazzino Montinari, „Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute: Nietzsches Auseinandersetzung mit der französischen Literatur“, *Nietzsche heute. Die Rezeption seines Werkes nach 1968*, hg. von Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis und Sara Lennox (Bern: Francke 1988), 137-148; Jacques Le Rider, „Nietzsche et Baudelaire“, *Littérature* 86 (1992), 85-101; Diana Behler, „Synaesthesia in Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie* and its Correlation to French and Russian Symbolism“, *Carrefour de Cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, hg. von Régis Antoine (Tübingen: Narr 1993), 169-180.

ptom der „Willenslähmung“ im neueren Europa befaßt. Nietzsche kommt dort zu dem Resultat, daß „unser Europa von heute“ durch und durch von der Skepsis besessen ist und „seines Willens oft bis zum Sterben satt“ sei. Er sagt:

Willenslähmung: wo findet man nicht heute diesen Krüppel sitzen! Und oft noch wie geputzt! Wie verführerisch herausgeputzt! Es gibt die schönsten Prunk- und Lügenkleider für diese Krankheit; und daß zum Beispiel das meiste von dem, was sich heute als „Objektivität“, „Wissenschaftlichkeit“, „l'art pour l'art“, „reines willensfreies Erkennen“ in die Schauläden stellt, nur aufgeputzte Skepsis und Willenslähmung ist, – für diese Diagnose der europäischen Krankheit will ich eintreten (KSA 5, 138-39).

Neben der Formulierung l'art pour l'art sind hier die Bezeichnungen „Schauläden“ (Kunst der Schauläden)⁴⁸ und „reines willensfreies Erkennen“ von Interesse, worunter Schopenhauer im Anschluß an Kant („interesseloses Wohlgefallen“) den Höhepunkt der ästhetischen Wahrnehmung verstanden hatte. Daß Nietzsche sich hier auch auf die französische Literatur seiner Zeit bezieht, geht aus sich an dieses Zitat anschließenden Wendungen hervor, in denen er davon spricht, daß im jetzigen Frankreich „der Wille am schlimmsten erkrankt“ sei, daß aber Frankreich „immer eine meisterhafte Geschicklichkeit gehabt hat, auch die verhängnisvollen Wendungen seines Geistes ins Reizende und Verführerische umzukehren“ und deshalb „heute recht eigentlich als Schule und Schaustellung aller Zauber der Skepsis sein Kultur-Übergewicht über Europa“ zeige (KSA 5, 139).

Weitere Beispiele finden sich in den Frankreich gewidmeten Aphorismen aus *Jenseits von Gut und Böse* (Aph. 254, 256), in denen Nietzsche Frankreich als den „Sitz der geistigsten und raffiniertesten Kultur Europas und die hohe Schule des Geschmacks“ bezeichnet (KSA 5, 198) und dabei auch auf das „Merkmal einer alten Kultur-Überlegenheit über Europa“ zurückkommt (KSA 5, 199). Eine der Auszeichnungen, welche Frankreich ein derartiges Ansehen verleihen, bezeichnet Nietzsche dort als

die Fähigkeit zu artistischen Leidenschaften, zu Hingebungen an die „Form“, für welche das Wort l'art pour l'art, neben tausend anderen, erfunden ist: – dergleichen hat in Frankreich seit drei Jahrhunderten nicht gefehlt und immer wieder, Dank der Ehrfurcht vor der „kleinen Zahl“,

⁴⁸ In seinem Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* hatte F. Schlegel die moderne Poesie seiner Zeit als „ästhetischen Kramladen“ bezeichnet. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* 1, 222.

eine Art Kammermusik der Literatur ermöglicht, welche im übrigen Europa sich suchen läßt (KSA 5, 199).

Die direkteste Darstellung des neuen Literaturbegriffs zeigt sich dann im Aphorismus 256 aus *Jenseits von Gut und Böse* im Bild einer neuen Art von Künstler, der auch Maler und Komponisten umfaßt und in einem stilistischen virtuoso jede Art von Klassik hinwegfegt:

Aber wer möchte genau aussprechen, was alle diese Meister neuer Sprachmittel nicht deutlich auszusprechen wußten? Gewiß ist, daß der gleiche Sturm und Drang sie quälte, daß sie auf gleiche Weise *suchten*, diese letzten großen Suchenden! Allesamt beherrscht von der Literatur bis in ihre Augen und Ohren – die ersten Künstler von weltliterarischer Bildung – meistens sogar selber Schreibende, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Künste und der Sinne (Wagner gehört als Musiker unter die Maler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler); allesamt Fanatiker des *Ausdrucks* „um jeden Preis“ – ich hebe Delacroix hervor, den Nächstverwandten Wagners –, allesamt große Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Häßlichen und Gräßlichen, noch größere Entdecker im Effekte, in der Schaustellung, in der Kunst der Schauläden, allesamt Talente weit über ihr Genie hinaus –, Virtuosen durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu Allem, was verführt, lockt, zwingt, umwirft, geborene Feinde der Logik und der geraden Linien, begehrlieh nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, dem Krummen, dem Sich-Widersprechenden; als Menschen Tantalusse des Willens, heraufgekommene Plebejer, welche sich im Leben und Schaffen eines vornehmen tempo, eines *lento* unfähig wußten, – man denke zum Beispiel an Balzac – zügellose Arbeiter, beinahe Selbst-Zerstörer durch Arbeit; Antinomisten und Aufrührer in den Sitten, Ehrgeizige und Unersättliche ohne Gleichgewicht und Genuß; allesamt zuletzt an dem christlichen Kreuze zerbrechend und niedersinkend (und das mit Fug und Recht: denn wer von ihnen wäre tief und ursprünglich genug zu einer Philosophie des *Antichristen* gewesen?) – im Ganzen eine verwegen-wagende, prachtvoll-gewaltsame, hochfliegende und hoch emporreißende Art höherer Menschen, welche ihrem Jahrhundert – und es ist das Jahrhundert der *Menge!* – den Begriff „höherer Mensch“ erst zu lehren hatte (KFSa 5, 202-03).

Baudelaire oder Poe kommen in diesem sonst mit Namen überladenen Aphorismus nicht vor. Daß sie aber für Nietzsche mit diesem neuen Literaturbegriff eng verbunden waren, zeigt sich an anderen Stellen in seinen Schriften. Im Aphorismus 269 aus *Jenseits von Gut und Böse* spricht er von der „Falschmünzerei“, die in der Welt der „großen Männer“ herrscht, insofern diese idealisierte Dichtungen sind. Indem er dort auf die Literatur übergeht, bezieht

er sich auf Dichter wie Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol und sagt über sie:

so wie sie nun einmal sind, vielleicht sein müssen: Menschen der Augenblicke, begeistert, sinnlich, kindsköpfig, im Mißtrauen und Vertrauen leichtfertig und plötzlich; mit Seelen, an denen gewöhnlich irgend ein Bruch verhehlt werden soll; oft mit ihren Werken Rache nehmend für eine innere Besudelung, oft mit ihren Aufflügen Vergessenheit suchend vor einem allzu treuen Gedächtnis, oft in den Schlamm verirrt und beinahe verliebt, bis sie den Irrlichtern um die Sümpfe herum gleich werden und sich zu Sternen *verstellen* – das Volk nennt sie dann wohl Idealisten –, oft mit einem langen Ekel kämpfend, mit einem wiederkehrenden Gespenst von Unglauben, der kalt macht und sie zwingt, nach Gloria zu schmachten und den „Glauben an sich“ aus den Händen berauschter Schmeichler zu fressen: – welche *Marter* sind diese großen Künstler und überhaupt die höheren Menschen für den, der sie einmal erraten hat! (KSA 5, 224).

Nietzsche hat diesen Aphorismus in *Nietzsche contra Wagner* beinahe wörtlich, aber gekürzt, wiederholt (KSA 6, 434) und in einer ebenfalls gekürzten Version des Aphorismus über die „Fanatiker des Ausdrucks“ in *Ecce Homo* Baudelaire dieser Gruppe von Künstlern zugeordnet: „jener typische *décadent*, in dem sich ein ganzes Geschlecht von Artisten wiedererkannt hat“ (KSA 6, 289). Daß Poe und Baudelaire für ihn bei der Bestimmung der neuen Kunst zusammengehörten, geht auch aus einem Nachlaßfragment vom Oktober 1888 hervor, das freilich negativ intendiert und gegen die *décadence* geschrieben ist. Nietzsche spricht dort von dieser Kunst als einem „beständigen Fluchtversuch“, als einem „Mittel des Sich-Vergessens, des Sich-*Betäubens*“ und sagt dann über den diese Kunst hervorbringenden Künstler:

Ein solcher „Unfreier“ hat eine Haschisch-Welt nötig, fremde, schwere, einhüllende Dünste, alle Art Exotismus und Symbolismus des Ideals, nur um *seine* Realität einmal loszusein, – er hat Wagnerische Musik nötig. . . Eine gewisse Katholizität des Ideals vor Allem ist bei einem Künstler beinahe der Beweis von Selbstverachtung, von „Sumpf“: der Fall Baudelaire in Frankreich, der Fall Edgar Allan Poes in Amerika, der Fall Wagners in Deutschland (KSA 13, 601).

Nietzsches Baudelaire-Studium verfolgte zweifellos auch den Zweck, den Pessimismus der Dekadenz gleichsam „von innen her kennenzulernen durch einen, der sich selber nicht schonte“. ⁴⁹ Auf diese zwiespältige Beurteilung der Dekadenz durch Nietzsche, für die der späte Text *Der Fall Wagner* am ergebnisreichsten sein

⁴⁹ Karl Pestalozzi, „Nietzsches Baudelaire-Rezeption“, 172.

würde, kommt es hier jedoch nicht an. Vielmehr soll mit einer Überlegung geschlossen werden, welche die neue Konzeption der Kunst durch Nietzsche auf seine frühe Kunstphilosophie in *Die Geburt der Tragödie* zurückbezieht und damit gleichzeitig mit der deutschen Frühromantik wieder enger verknüpft. Von dieser Verbindung wurde hier verschiedentlich gesagt, daß sie sich mit Nietzsches Loslösung von der Romantik aufhob und daß mit dem Einfluß Baudelaires neue, inkomparable Momente in seine Schönbildvorstellung eintraten. Das trifft zweifellos zu, wenn man die Aspekte des Raffinierten, Kalkulierten, aber auch die des Fremdartigen, Krankhaften und Dekadenten in Betracht zieht, für die sich freilich ebenfalls in der Theorie der Frühromantik Belege finden würden. Doch zeigt sich die Verbindung zwischen Nietzsches früher Phase und seiner späteren Kunsttheorie deutlicher und schlaghafter, wenn man sich auf den Begriff der „Artistik“ und des „Artisten“ konzentriert, der für beide Phasen maßgeblich ist. Dabei handelt es sich zweifellos nicht um hoch angesetzte klassische Bezeichnungen der Ästhetik, sondern um künstlerische Kategorien, welche die Kunst der Schauläden, ja sogar den Seiltänzer aus *Zarathustra* miteinbegreifen. Wenn Nietzsche demnach die ästhetische Theorie, welche der Schrift *Die Geburt der Tragödie* zugrundeliegt, seine „Artisten-Metaphysik“ nannte (KSA 1, 21),⁵⁰ bringt er in diese frühe romantische und Schopenhaurianische Konzeption bereits Elemente ein, die nach seiner Bekanntschaft mit Baudelaire unter der Bezeichnung *décadence* schärfer hervortraten.

⁵⁰ Diana Behler, „Nietzsches Versuch einer Artistenmetaphysik“, *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, hg. von Mihailo Djuric und Josef Simon (Würzburg: Königshausen und Neumann 1986), 130-149.

Manfred Frank (Tübingen)

Philosophische Grundlagen der Frühromantik

Gerhard Kurz zum 50. Geburtstag

Über die deutsche Frühromantik traut sich – wenigstens im Bereich der sogenannten Geistesgeschichte – jeder ein Urteil zu. Sei's, daß man in ihr einen Höhepunkt europäischer Kultur sieht, dessen Kraft und Produktivität auf den vielfältigsten Feldern allenfalls mit der klassischen Antike zu vergleichen wären;¹ sei's, daß man in ihr den Inbegriff des ‚deutschen Sonderwegs‘ im Gang der Moderne identifiziert und von ihr wohl gar eine Verhängnisgeschichte datiert, die ‚von Schelling bis Hitler‘ reicht.

In Wahrheit gilt: Die Frühromantik, jedenfalls die philosophische, ist die Unbekannte schlechthin in den Archiven der Geistesgeschichte, und nicht einmal nur der ‚offiziellen‘. Die Philosophen vom Fach haben sie eher umgangen, weil sie einen unüberwindli-

¹ So Dieter Henrich in seinem Bericht über das von ihm geleitete ‚Forschungsprogramm zur Entstehung der klassischen deutschen Philosophie nach Kant in Jena 1789-1795‘: „Das rapide Aufkommen und der eruptive Gang der nachkantischen klassischen deutschen Philosophie stellen ein Rätsel dar, das zur Antwort auf die Frage ›Wieso war möglich, was geschah?‹ herausfordert. Das gilt insbesondere für die frühe und außerordentlich folgenreiche Trennung zwischen Fichte auf der einen Seite und einer auch gegen Fichte gewendeten, aber doch von Fichte ausgehenden, der eigentlich spekulativen Philosophie auf der anderen Seite – einer Position, die bereits in weniger als einem Jahr nach dem Hervortreten von Fichte gegen die Fichtesche Wissenschaftslehre formuliert worden ist, zuerst von Hölderlin und dann in anderer Weise von Novalis und vom jungen Schelling. Kant war noch mit der Publikation seiner Hauptwerke beschäftigt, und die Diskussion über Kants Œuvre war kaum in vollem Gang, als 1789 dieser Prozeß begann. Er kam im Grunde schon 1796 zu Ende mit dem Beginn der romantischen Theorie, mit der Etablierung des Homburger Kreises und mit Schellings frühen Werken. Man kann diesen Vorgang metaphorisch als die Explosion einer Supernova beschreiben. Es gibt nichts Vergleichbares in der Geschichte der Philosophie, allenfalls im klassischen Athen. Man sieht diesen Prozeß geschehen, aber man könnte ihn nur verstehen, wenn es, wie bei der Erklärung des Entstehens einer Supernova, gelingt, mit genauen Beschreibungen und Erklärungen in sein Inneres einzudringen. Während die Supernova aber das Ende eines Sterns anzeigt, war der eruptive Prozeß, der 1789 begann, der Aufgang einer Denkart und der Beginn einer Epoche“ (*Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie [1789-1795]*, Stuttgart 1991, S. 217 f.).

chen Argwohn gegen Philosophen hegen, die fragmentarisch denken und darüber hinaus auch im literarischen Genre den Lorbeer zu erringen vermögen. Die Fähigkeit, komplexe Gedanken in einer auch ästhetisch anmutenden Sprache vorzutragen, erscheint ihnen als Zeichen argumentativer Untriftigkeit – und entsprechend abstoßend ist ihre Diktion. Die Germanisten vom Fach dagegen hegen von Haus aus Horror gegen Dichter, die auch denken können – und gar noch so schwierig denken wie etwa Hölderlin und sein Kreis oder die Jenaer Gruppe um Friedrich Schlegel. Auch haben die Germanisten nur selten den Sachverstand sich aneignen können, der nötig ist, um neben Hölderlins und Hardenbergs Dichtungen auch deren philosophische Niederschriften beurteilen zu können. (Einer von ihnen ist Gerhard Kurz.)

Zum einen entspricht dies Mißverhältnis nicht der Selbsteinschätzung von Hölderlin und Novalis. Bekannt ist der Brief vom 13. Oktober 1796, in dem Hölderlin seinem Bruder nicht rät, nein, ihn beschwört, Philosophie zu studieren,

und wenn Du nicht mehr Geld hättest als nötig ist, um eine Lampe und Öl zu kaufen und nicht mehr Zeit als von Mitternacht bis zum Hahnenschrei.

Auch wird selten beachtet, daß sich Hölderlin auf dem von großen philosophischen Begabungen überstrahlten Glacis der Jenaer Universität zutraute, zu habilitieren, um neben Fichte und Schelling eigene philosophische Vorlesungen zu halten; und daß er diesen Plan noch 1801 nicht aufgegeben hatte. Was Novalis betrifft, so schreibt er, sein Beruf heiße wie seine Braut: Sophie (Brief an Friedrich Schlegel vom 8. Juli 96):

Filosofie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigenen Selbst. Seit jener Bekanntschaft [mit Sofie] bin ich auch mit diesem Studio ganz amalgamiert. Du wirst mich prüfen. (...) Fichten bin ich Aufmunterung schuldig – Er ists, der mich weckte, und indirecte zuschürt.^{1a}

Zum anderen hat das von Dieter Henrich geleitete Forschungsprojekt über die intellektuelle Situation an der Universität Jena während der entscheidenden Jahre 1789 bis 1795 so viel neues Licht auf die ‚Konstellation‘ geworfen, aus der endlich Hölderlins Gedankenskizze *Urtheil und Seyn* hervorgegangen ist, daß man sagen muß, die Forschung sei damit auf völlig neue Grundlagen gestellt.²

^{1a} Novalis, *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 21960 ff. hinfort zit.: NS), IV, 188, Z. 8–14.

² Dieter Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart 1992.

Was nun vor allem noch zu tun bleibt, ist, Aufschluß zu geben über die verborgenen Kanäle, durch welche die frühesten philosophischen Arbeiten von Novalis und Friedrich Schlegel an diese Konstellation Anschluß fanden – wobei das Jahr 1796 den terminus ad quem vorgibt. Denn mit den Aufzeichnungen Schlegels aus dem Herbst 96 ist die Abwendung von einem Philosophieren aus oberstem Grundsatz endgültig besiegelt. Was folgte, war vertiefte methodische Durchdringung und geduldige Ausarbeitung.

Die Hauptinformation über die geistige Konstellation zwischen 1789 und 1792 besteht darin, daß die kantische Philosophie, in deren Tradition alles Folgende steht, von Hölderlin und Novalis durch zwei bisher unbeachtete und seit gut 200 Jahren auch nicht mehr nachgedruckte Text-Filter hindurch rezipiert worden ist. Der erste ist die Zweitaufgabe von Jacobis Spinoza-Buch von 1789, der zweite Reinholds Wende von 1792.^{2a}

I. Jacobi hatte vor allem zwei Gedanken zur Modifikation des Kant-Verständnisses beigetragen – und beide finden sich in klarer Ausprägung nur in der Zweitaufgabe seines Spinoza-Büchleins, so daß die bisher ausschließlich auf die Erstauflage gestützte Jacobi-Rezeption von ihnen gar nichts wußte.³ Der erste Gedanke führt Spinozas monistische Substanz, die als Inbegriff aller Realität gedacht werden muß, mit dem Gedanken des Seins zusammen, wie ihn Kant neugefaßt hatte. Sein ist, genau wie die Substanz, etwas Singuläres, also nicht etwas, das in jedem einzelnen Seienden wieder ein Neues und anderes wäre: Alles Seiende wird vielmehr in einem einheitlichen Sinne vom Sein ‚gewesen‘, so daß man sagen kann: Jeder Gedanke von bestimmtem Dasein setzt immer schon Verständnis der Vorgängigkeit des einigen Seins voraus (Hölderlin spricht in der Vorrede zur vorletzten Fassung des *Hyperion* vom „Seyn, im einzigen Sinne des Worts“). Aber, und diesmal anders als die Substanz, ist Sein nichts in Begriffen Faßbares (kein ‚reales Prädikat‘), sondern Gegenstand einer Erfahrung – in diesem Fall

^{2a} Vgl. neben der Korrespondenz Reinholds Aufsatz *Ueber den Unterschied zwischen dem gesunden Verstande und der philosophierenden Vernunft in Rücksicht auf die Fundamente des durch beyde möglichen Wissens*, in: ders., *Beyträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen*, Jena 1794, 1/3–45. In der Vorrede datiert Reinhold selbst die Entstehung dieses Textes auf „wenigstens anderthalb Jahre vor der Entstehung der lehrreichen Recension des Aenesidemus“ durch Fichte, die im Januar 94 „in der Allg. Lit. Zeit.“ erschienen war (S. V).

³ Das ist umso komischer, als die Seitenzahlen der Jacobi-Zitate bei Schelling, Novalis und Friedrich Schlegel sich auf die Zweitaufgabe beziehen.

einer höheren, nicht-sinnlichen Erfahrung (ist doch Jacobis ‚Gott sive Sein‘ ein über-natürlich Seiendes). Sein ist einfach dasselbe wie Setzung – und dabei war schon Kants Gedanke, daß man zwischen einer absoluten und einer relativen Setzung unterscheiden müsse. ‚Absolut gesetzt‘ heißt ein Begriff, wenn sein Gegenstand existiert (wie in dem Satz ‚Ich bin‘ - Punkt; das ‚bin‘ drückt hier keinen zum Inhalt des Begriffs ‚Ich‘ hinzukommenden neuen Inhalt aus, der mit dem ersten synthetisiert würde; sondern es besagt nur, daß so etwas wie ein Ich existiert und z. B. keine bloße Einbildung ist). ‚Relativ‘ ist dagegen etwas gesetzt, wenn die Setzung – wie im prädikativen Urteil – über das ‚Verhältnißwörtchen ist‘ erfolgt. Hier wird nicht eines schlechthin, sondern es wird ein Subjekt-Ausdruck in Bezug auf einen Prädikat-Ausdruck gesetzt. Solche Relationen hatte Kant ‚Urteile‘ genannt. Sie haben die Struktur des ‚etwas als etwas‘. Das erste ‚etwas‘ steht für den Gegenstand und das zweite für den Begriff, unter dem er interpretiert wird. Schon Kant, nicht minder entschieden als Hölderlin und Novalis, hat offenbar gedacht, daß das kopulative ‚ist‘ irgendwie ein abkünftiger Modus des existentiellen ‚ist‘ sei. Und Jacobi, dem abermals Hölderlin und Novalis folgen, fügt dem noch den Gedanken der Einigkeit des Seins hinzu: Existenz und Identität sind irgendwie dasselbe, und die synthetische Kraft des Bindewörtchens ‚ist‘ im prädikativen Urteil fließt auf eine dunkle Weise aus der fügenlosen Identität des Seins. – Ich sollte noch erwähnen, daß schon für Kant das existentielle ‚Sein‘ – die absolute Setzung, wie der Sachverhalt noch bei Fichte heißt – sich nur der Wahrnehmung erschließt (*KrV* A 225 = B 272 f.).⁴ Kant spricht von der Wirklichkeit auch als von der „Position der Dinge in Beziehung auf [. . . die] Wahrnehmung“ (A 235 = B 287, Anm.). Diese ‚Beziehung‘ ist natürlich von jener anderen ‚relativen Position‘ verschieden, wie sie im prädikativen Urteil vorliegt. Denn durch die Beziehung auf die Wahrnehmung wird das wahrgenommene gleichwohl

⁴ Darum nennt Kant das ‚cogito‘ einen ‚empirischen Satz‘ (*KrV* B 422), so wie schon Leibniz vor ihm (die Apperzeption ist zwar eine unmittelbare, aber dennoch aposteriorische Erfahrung: *Nouveaux Essais sur l'Etendement Humain*, Buch IV, Kap. IX). Jacobi unterscheidet zwischen dem nur logischen Grund, als den Spinoza die göttliche Substanz denkt, von Gottes Ursächlichkeit, kraft deren er wirklich in der Welt etwas anfangen kann. Diese seine Ursächlichkeit können wir nicht denken, sondern müssen sie wirklich erfahren: *Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*. Neue vermehrte Auflage, Breslau 1789 (zit.: *Spin*², 415 [ff.]). „Selbst von unserem eigenen Daseyn“, sagt Jacobi ganz im Zuge dieser Sprachregelung, „haben wir nur ein Gefühl; aber keinen Begriff“ (420, Anm.).

‚absolut gesetzt‘. Wahrnehmungen (die Kant als bewußte Empfindungen definiert [KrV A 225 = B 272, passim]) gehören zur Klasse der Anschauungen. Da der Gedanke des ‚Seins, im einzigen Sinne des Worts‘, nichts Sinnliches zum Gegenstand hat, entspricht ihm mithin eine ‚intellektuale Anschauung‘ (in Hölderlins und Hardenbergs Ausdrucksweise; Jacobi hatte vom ‚Gefühl‘ gesprochen, ein Ausdruck, der ja ebenfalls aus dem semantischen Bereich des Sinnlichen genommen ist; auch das übernimmt Novalis, aber nicht Hölderlin). Mit ‚Sein‘ ist ein Gedanke gefaßt, der uns noch näher angeht als das ‚cogito‘.⁵ Darum ist für Fichte und für Schelling ‚sum‘, nicht ‚cogito‘ der oberste Grundsatz.

Noch ein zweiter Gedanke Jacobis (nachzulesen in der VII. Beilage der Neubearbeitung des Spinoza-Buchs) hat stark auf die Ideenformation der Frühromantiker gewirkt. Jacobi hat dort gezeigt, daß die Definition von ‚Wissen‘ als ‚begründete Meinung‘ in einen unendlichen Regreß führt. Der Nachweis erfolgt so: Gewußt werden Sachverhalte, und die werden durch (Aussage-)Sätze (also kantische ‚Urteile‘) formuliert. Ist ein Sachverhalt eine Tatsache (also etwas Gewußtes), so muß er per definitionem begründet sein. Also muß der ihn ausdrückende Satz in einem anderen Satz seinen Grund haben, für den nun aber wieder das entsprechende gilt: Er hat seinen Grund in einem anderen Satz, der ihn wieder in einem anderen hat und so ad infinitum. Wäre nun all unser Meinen bedingt durch anderes Meinen, so kämen wir überhaupt nie zu einem Wissen. Also muß es, wenn wir an der starken Definition von ‚Wissen‘ festhalten, mindesten *einen* Satz geben, der nicht bedingungsweise, sondern unbedingt gilt. Un-bedingt meint: gültig gerade darum, *weil* er seine Geltung nicht aus der Bedingung zieht, daß ein anderer Satz ihn begründet.⁶ Das Wissen, das von einem un-bedingten Satz ausgedrückt wird, nannte Jacobi ‚Gefühl‘ (oder ‚Glaube‘). ‚Glaube‘ meint: eine Tatsache ohne weiteres als gewiß einsehen, die eben nicht kraft einer zusätzlichen Begründung einleuchtet.

Jacobi hat aber schließlich den Gedanken vom Je-immer-schon-Mitgedacht-Sein des „Seyns“ in jedem bestimmten „Daseyn“⁷ mit dem des unbedingten Anfangs zusammengeführt, indem er vom letzteren sagt, er sei in jeder ‚Vorstellung des Bedingten [immer

⁵ Spin² XV: „[Ich] glaube, man dürfe schlechterdings nicht das sum dem cogito nachsetzen.“

⁶ „Dieses führt uns zu dem Begriffe einer unmittelbaren Gewißheit, welche nicht allein keiner Gründe bedarf, sonder schlechterdings alle Gründe ausschließt“ (Spin² 215; vgl. bes. 423, 3ff.).

⁷ Spin² 61, 398 („des Seyns in allem Daseyn“).

schon vorausgesetzt]“, und zwar so, daß wir „von seinem Daseyn dieselbige, ja eine noch größere Gewißheit, als von unserem eigenen *bedingten* Daseyn haben“. ⁸ Damit wird geradezu behauptet, die Erfahrung des Bedingten werde nur innerhalb der Vorstellung des Unbedingten überhaupt gegeben – und das können wir uns nach dem Vorangegangenen auch leicht deuten. Soll nämlich das Bedingte ein *Wissen* enthalten, so bedarf es einer Gewißheit als Beglaubigerin, die nur aus einem unbedingten Bewußtsein geschöpft sein könnte. Und dieses ist die ursprünglichste Komponente alles Bewußtseins, mehr noch: Sie erst macht dasjenige Bewußtsein möglich, das wir von uns selbst (unserem eigenen Dasein) haben. In Hölderlinschen oder Hardenbergschen Wendungen formuliert: Die Relation des Selbstbewußtseins bezeichnet ein bedingtes Wissen, das seine cartesianische (also im Wortsinne unbedingte) Gewißheit nur unter einer Voraussetzung erwirbt, die im Wissen selbst nicht mehr darstellbar ist. Diese Voraussetzung ist das unbedingte Sein. „Der Grund des Denkens – SUM“, notiert Novelis lakonisch (NS II, 268, Nr. 559).

II. Den Gedanken des unbedingten Anfangs nun übernahm Reinholds ‚Elementarphilosophie‘ in der bekannten Weise. Er nannte einen Satz, der unbedingt (also ohne Bezug auf einen anderen Satz als auf seine Bedingung) gilt, ‚Grundsatz‘. Aus ihm sollte in einer an Descartes’ Ableitungs-Verfahren angelehnten Weise ‚deduziert‘ werden, was sonst noch Geltung beanspruchen darf – nämlich kraft der basalen Geltung des Grundsatzes und durch logische Ableitung aus ihm. – An diesem Verfahren der Deduktion aus unbedingt gültigem Grundsatz (das in Fichtes Wissenschaftslehre zu seiner vollkommensten Entfaltung kam) beschlichen Reinhold im Frühsommer 1792 Zweifel. An ihrem Ursprung scheint der Tübinger Repetent Carl Immanuel Diez gestanden zu haben. Diez war aber nur einer neben anderen hochbegabten Reinhold-Schülern, die einträchtig ihrem Meister nachzuweisen versuchten, daß in seinem Ableitungsprogramm Antezedentien in Wirklichkeit erst aus ihren Consequentien ihre volle Begründung erhalten, daß also (in anderen Worten) Reinhold Prämissen in Anspruch nehmen muß, die er nicht anfangs, sondern erst im nachhinein begründen kann. So geschieht die Begründung statt aus dem gleich anfangs aufgestellten Grundsatz erst aus einem Prinzip, das man eher als Finalidee denn als Grundsatz des philosophischen Systems charakterisieren muß. Es ist ‚Idee‘ aber auch in jenem ur-

⁸ L.c., 423 f.

sprünglichen Sinne Kants (als eine zum Behuf der Systematisierung unserer Erkenntnisse ins Unbedingte erweiterten Relations-Kategorie). Nun gelten Ideen nur hypothetisch. Sie regulieren unser Nachdenken über die Welt, konstituieren aber keine Objekte. Erfolgt Letztbegründung nur aus Ideen, so erfolgt sie eben – paradox gesagt – nie ultimatив. Und so verwandelt sich das Programm einer Deduktion aus oberstem Grundsatz in eine unendliche Approximation an ein nie ultimatив zur Gewißheit zu bringendes Principium, eben eine Idee. (Bei Reinhold handelt es sich näherhin um die Idee des ‚absoluten Subjekts‘, welches in allen Zügen, von denen der ‚Satz des Bewußtseins‘ handelt, das allein Tätige ist und das in allen Konstellationen, die im ‚Satz des Bewußtseins‘ vorgesehen sind, in einen Selbstbezug eintritt. Diese Auszeichnung des Subjekts war freilich gerade nicht Reinholds Absicht, die ja auf die Wahl der anonymen ‚Vorstellung‘ als des Elementarbegriffs der Philosophie gerichtet war. Reinhold mußte sich aber bald davon überzeugen, daß das Subjekt eine Schlüsselstellung innehatte: Schließlich ist es – nach der Formel des Satzes vom Bewußtsein – innerhalb des Bewußtseins *das Subjekt* [und nur das Subjekt], welches die Beziehungen und Unterscheidungen der Vorstellung im Blick auf Subjekt und Objekt besorgt. Da Reinhold auch die Rezeptivität [also die Empfänglichkeit der Vorstellung für einen Stoff] als ‚Vermögen des *Subjekts*‘ bezeichnet und die Form-Komponente der Vorstellung klar als dessen *subjektbezogene* Seite ausgezeichnet war, begegnet sich das *Subjekt* in jeder Konstellation, von der der Satz des Bewußtseins handelt, selbst. Darum konnte ich eben sagen: Reinhold überzeugte sich, daß alle Züge und Widerfahrnisse, von denen der Satz des Bewußtseins handelt, *Selbstbeziehungen* sind. Daraus folgt, daß das Subjekt zum Prinzip der Philosophie aufzurücken hatte, also als Absolutum zu denken war. Für diese Konsequenz [die dann Fichte in seinen *Eigenen Meditationen über Elementar-Philosophie* und besonders in der Aenesidemus-Rezension zog] war Reinholds Vorstellungs-Philosophie aber schlecht gerüstet. Ähnlich wie Kant sah er nämlich keinerlei Möglichkeit, dem Gedanken des absoluten Subjekts eine gegenständliche Vorstellung zuzuordnen. Selbstbewußtsein ist ihm, wie alles Bewußtsein, Bewußtsein von einem Gegebenen – und insofern

⁹ Der Auffassung, daß *alles* Bewußtsein, insbesondere *Selbstbewußtsein*, nach dem Vorstellungsmodell gedeutet werden müsse, in welchem dem Subjekt ein Objekt (oder es selbst als Objekt) entgegengestellt werden müsse, hat eindrucksvoll schon Gottlob Ernst Schulze widersprochen, obwohl sein wichtiger Einwand ganz unbeachtet geblieben zu sein scheint. Vgl. *Aenesidemus oder über die Fundamente der*

steht es unter der Stoff-Form-Dichotomie. Die aber verhindert, daß das Subjekt je anders denn als Erscheinung sich gewahr wird, d. h. gerade nicht in seinem An-sich sich zu fassen bekommt. Wollte das Subjekt als Absolutum sich fassen, so müßte in diesem einen Falle die Fessel der Vorstellung abgestreift werden können – eine Möglichkeit, die Reinholds Identifikation von Bewußtsein und Vorgestelltsein gerade ausschließt.⁹ Gäbe es diese Möglichkeit indes nicht, so wäre damit die Rede von einem Subjekt überhaupt unverständlich geworden – denn auch als *erscheinendes* muß das Subjekt irgendwie mit seiner *Subjektivität* bekannt gewesen sein – und aus Erscheinungsbefunden allein kann ihm diese Kenntnis [aus Gründen, die jeder Subjekt-Theorie bis hinein in die neueste Philosophy of Mind vertraut sind] nicht zugewachsen sein. Reinhold hatte selbst scharfsichtig erkannt, daß die Formel vom Selbstbewußtsein als ‚Bewußtsein vom Selbst‘ noch kein *Selbstbewußtsein* anzeigt: Ich kann mich auf mich selbst beziehen, ohne mich *als* mich zu erkennen: wie es dem armen Ernst Mach erging, der in eine Wiener Tram einstieg und auf der anderen Seite im gleichen Rhythmus einen ‚herabgekommenen Schulmeister‘ einsteigen sah, ohne zu realisieren, daß er sich selbst im Spiegel gesehen hatte. Darum bedarf die Formel des Selbstbewußtseins der Erweiterung durch das ‚*als* sich‘: Ich habe Bewußtsein von mir *als* von mir [oder

von dem Herrn Professor Reinhold in Jena gelieferten Elementar-Philosophie (1792; Neudruck besorgt von Arthur Liebert, Berlin 1911), 67 f. (Anm.): „Nach dem allgemeingiltigen Sprachgebrauche kann aber das Subjekt schon vorgestellt worden seyn, ob es gleich zum Gegenstande eines besondern Bewußtseyns noch gar nicht erhoben worden wäre (. . .). Ist das Ich, dessen Bewußtseyn viele Vorstellungen begleitet und alle begleiten kann, mehr als eine Vorstellung, so besitzen wir von dem Subjekt unserer Vorstellungen eine Kenntniß, ohne es uns vorzustellen, und so sind im Gemüthe Dinge vorhanden, die keine Vorstellungen sind“. Vgl. 241 f. (Anm.: „Das Subjekt ist nämlich an sich und ohne Rücksicht auf die sich darauf beziehende Vorstellung eines Gegenstandes etwas von dem Objekte Unterschiedenes und Zu-Unterscheidendes.“) und 267 ff. („Es ist also nicht nur dann *Selbstbewußtseyn* in uns vorhanden, wenn das vorstellende Ich das Objekt einer besondern Vorstellung ausmache [. . .].“ „Die Theorie des Bewußtseyns, welche die Elementar-Philosophie enthält, ist mithin eigentlich wohl nur eine Theorie des Bewußtseyns des Objekts, welches vom Subjekt und der Vorstellung unterschieden wird, nicht aber des Bewußtseyns überhaupt.“ „Der Theorie des Bewußtseyns in der Elementar-Philosophie liegt durchaus die Verwechslung zweyer verschiedenen Begriffe, nämlich der Begriffe ein Bewußtseyn haben und sich etwas vorstellen zum Grunde. [. . .] Daher kam es denn auch, daß sie die allgemeinsten Unterschiede des vorgestellten Objekts zu den alleinigen Unterschieden de Bewußtseyns erhob, und in der Theorie des Bewußtseyns eigentlich nur eine Theorie der Verschiedenheiten des vorgestellten Objekts, so vom Subjekt und der Vorstellung unterschieden wird, lieferte.“).

vom Vorstellenden ‚als vom Vorstellenden‘].¹⁰ So sah sich Reinhold, in aporetischen Formulierungen des Vernunft-Kapitels seiner *Neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*,¹¹ zu dem Gedanken getrieben, das Subjekt nicht als Gegenstand eines Verstandes-, sondern eines Vernunftbegriffs, also einer Idee, zu fassen: Eine Idee *muß* es sein, damit das Subjekt auf eine Weise thematisiert werden kann, die von den Form-Stoff-Fesseln der Vorstellung frei ist, durch die sich das Subjekt in seinem Selbstbewußtsein gerade sein An-sich verdeckt. Ist es indes nur als *Idee* erfaßt, so verwandelt es sich von einem unter cartesianischer Gewißheits-Garantie-Stehenden in ein – wiewohl mit starken Vernunft-Gründen – bloß hypothetisch Angenommenes, dem in keiner Zeit Realität zugesprochen werden könnte: Diese, mit der Subjektphilosophie ganz abbrechende, Konsequenz zieht mit äußerster Radikalität Novalis am Schluß seiner *Fichte-Studien*.)

Während Novalis in der Zeit, in der solche Gedanken unter Reinholds Schülern allmählich sich bildeten, selbst bei Reinhold studiert hat und Niethammer, Benjamin Erhard sowie den Baron von Herbert persönlich gut kannte (nach seinem Weggang unterhielt er einen – bisher nur zum Teil bekannten – Briefwechsel mit ihnen allen), ist Hölderlin die Verabschiedung der Grundsatz-Philosophie wohl erst in der Version bekannt geworden, die ihr Niethammer schon im Dezember 1794 (in der *Ankündigung des Philosophischen Journals*), entschiedener im programmatischen Einleitungsaufsatz seines *Philosophischen Journals* vom Mai 1795 verliehen hat.¹² Hölderlin hat Niethammer seinen „Lehrer“ und

¹⁰ Vgl. *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, Prag und Jena 1789, 326, 336; *Beyträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen*, Bd. I, Jena 1790, 220.

¹¹ Vgl. vor allem die Seiten 498 bis 558; aber auch den Einleitungsaufsatz zum II. Band der *Beyträge*, Jena 1794, 25 f. und 60 ff..

¹² Durch die enge, sogar entfernt verwandtschaftliche Beziehung zu Niethammer war Hölderlin ganz sicher auch mit den grundsatzkritischen Räsonnements vertraut, die wir bei Fichtes Freund Friedrich Weißhuhn und bei Johann Paul Anselm Feuerbach – dem Onkel des Malers und Vater des Philosophen – finden – sie alle waren Beiträger des *Philosophischen Journals*. Viele Formulierungen von *Urteil und Sein* und der Briefe philosophischen Inhalts aus dieser Zeit erweisen sich als direkte Übernahmen oder Anspielungen an die Beiträge dieser Diskussion, deren Forum vor Fichtes Übernahme desselben das *Philosophische Journal* werden sollte. Dieser Zusammenhang, den ich hier nur aufrufen muß, soll in aller Breite in künftigen Editionen und Publikationen von Marcelo Stamm zugänglich gemacht werden.

Es verdient noch die Erwähnung, daß auch Friedrich Schlegel ein aufmerksamer Leser der ersten vier Bände des *Philosophischen Journals* war, die er ja einer

„Mentor“ genannt. Wir sind durch Henrich belehrt, daß dies nicht nur eine Geste der Bescheidenheit war.¹³

III. Niethammer scheint der erste gewesen zu sein, der in Grundzügen eine Alternative zum Programm der Fichteschen Grundsatzphilosophie formulierte, in dem die gescheiterten Jenaer Studenten einfach einen (auf höchstem Niveau geschehenen) Rückfall in das längst widerlegte Konzept der Reinholdschen Fundamentalphilosophie erkannten. In einem erst kürzlich aufgefundenen und publizierten Brief an von Herbert vom 2. Juni 1794 spricht Niethammer seine „Überzeugung der Entbehrlichkeit eines höchsten

ausführlichen Besprechung würdigte (*Kritische Ausgabe seiner Schriften und Briefe*, hg. von Ernst Behler u. a., Paderborn – München – Wien 1958 ff. [zit. KA], VIII, 12-32), in der er selbst sein philosophisches Debut (Brief vom 5. Mai 1797, NS IV, 481), sein Freund Novalis aber eher eine Pleite sah (Brief vom 3. Mai 1797, NS IV, 226). Zwar kann Schlegel Niethammers Verteidigung der Ansprüche des gemeinen Verstandes gegen das Bedürfnis nach schlechthinniger Begründung durch die philosophierende Vernunft nicht unterschreiben; wohl aber entwickelt er am Schluß der Rezension selbst die Idee einer Philosophie als unendlich-zielloser Progression (KA VIII, 30 f.). Es fehle der Philosophie noch durchaus an ‚Grund und Boden‘. Schon im Herbst 1796 hatte Schlegel (wohnhaft im Hause der Witwe Döderlein, Niethammers späterer Frau) das Grundargument von Niethammers Einleitungsaufsatz angegriffen (besonders die These: daß Erfahrung sei, sei eine Tatsache [KA XVIII, Nr. 25, 20 f.]; vielmehr sei der Satz erst aus transzendentalen Gründen zu erweisen). Ferner gilt, daß niemand so leidenschaftlich den Gedanken der Grundsatzphilosophie und der Letztbegründbarkeit unseres Wissens angegriffen und die Philosophie als unendliche Progression bestimmt hat wie Friedrich Schlegel, und schon im Herbst 1796. Vgl. KA XVIII, 19, Nr. 5 (gegen Reinholds ‚grundsuchendes Mißverstehen Kants‘); 505, Nr. 2 („Wechselerweis“); 511, Nr. 64 („Erkennen bezeichnet schon ein *bedingtes* Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität“); 518, Nr. 16 („Wechselbegriff“, Unmöglichkeit, die Philosophie aus einem einzigen Grundbegriff abzuleiten); 520 f., Nr. 22 („Wechselerweis“, Prinzipien nur ‚postulierbar‘; die Idee des ‚Wechselerweises‘ bezieht Schlegel, wie das direkte Zitat in der Woldemar-Rezension von 1796 zeigt [KA II, 72], aus *Spin*² 225). Weitere sehr starke Äußerungen gegen die Grundsatz-Philosophie finden sich besonders in späterer Zeit, z. B. in einer Kölner Privatvorlesung von 1804/05: „Unsere Philosophie fängt nicht wie andere mit einem ersten Grundsatz an, wo der erste Satz gleichsam der Kern oder erste Ring des Kometen, das übrige ein langer Schweif von Dunst zu sein pflegt, – wir gehen von einem zwar kleinen, aber lebendigen Keime aus, der Kern liegt bei uns in der *Mitte*. Aus dem unscheinbaren geringen Anfange, dem Zweifel am Ding, der sich doch zum Teil bei allen nachdenkenden Menschen äußert, – und der doch immer vorhandenen überwiegenden Wahrscheinlichkeit des Ichs wird sich unsere Philosophie nach und nach entwickeln und in steter Progression sich selbst verstärken, bis sie zu dem höchsten Punkte menschlicher Erkenntnis durchdringt und den Umfang so wie die Grenzen alles Wissens zeigt“ (KA XII, 328, 3).

¹³ *Der Grund im Bewußtsein*, 39 ff. und 113 ff.

und Einzigen Grundsatzes der Philosophie“ aus.¹⁴ Schon früher (in einem unveröffentlichten Brief vom 4. Mai) war von Herbert seinerseits so weit gegangen, Niethammer zu wünschen, „der gesunde Menschenverstand [möge ihn] vor einem einzigen absoluten Prinzip bewahren, da, wenn es eins gäbe, es doch überflüssig wäre“.¹⁵ Einem weiteren, in ähnliche Richtung zielenden Brief von Herberts vom 4. Mai hat Benjamin Erhard am 19. Mai 94 ein ergänzendes und verstärkendes Schreiben beigelegt. Von Herbert hatte sich darin „von nun an (. . .) zum unversöhnlichsten Feinde aller sogenannten ersten Grundsätze der Philosophie, und denjenigen, der einen braucht, zu einem Narren“ erklärt.¹⁶ Woraufhin Erhard an Niethammer schreibt (19. Mai 94):

Herbert hat über das eine Prinzip von einer Seite ganz recht. Die Philosophie, die von einem Grundsatz ausgeht und sich anmaßt, alles daraus abzuleiten, bleibt auf immer ein sophistisches Kunststück, allein die Philosophie, die bis zum höchsten Grundsatz hinaufsteigt, und alles andere mit ihm in vollkommener Harmonie darstellt, nicht daraus ableitet, ist die wahre.¹⁷

(Damit ist nun gerade jenes unendlich aufsteigende Verfahren angesprochen, das Reinhold zuerst in seinem Einleitungsaufsatz zum II. Band der *Beyträge* entworfen hatte und das seinen verblüffendsten Nachhall in Friedrich Schlegels Jenenser Philosophie-Konzeption von 1800/01 finden wird, unter deren Hörern sich Hegel befunden haben soll.)

Das Grundargument des Niethammerschen Einleitungsaufsatzes *Von den Ansprüchen des gemeinen Verstandes an die Philosophie*¹⁸ macht geltend, daß die intuitiven Überzeugungen des gemeinen Verstandes nur so lange skeptisch beurteilt werden müssen, als die philosophierende Vernunft ihre Geltung wirklich entweder definitiv dartun oder widerlegen kann. Genau dazu ist sie, mangels eines festen Fundaments, aber nicht in der Lage. Denn dies Fundament wäre entweder intuitiv gegeben (und dann seiner-

¹⁴ Abgedruckt in: *Der Grund im Bewußtsein*, 832.

¹⁵ Zit. nach dem unveröffentlichten Typoskript von Marcelo Stanm, „Mit der Überzeugung von der Entbehrlichkeit eines höchsten und einzigen Grundsatzes. . .“. Ein Konstellationsporträt um Fr. I. Niethammers *Philosophisches Journal einer Gesellschaft deutscher Gelehrten*, München 1992, 11.

¹⁶ In: *Denkwürdigkeiten des Philosophen und Arztes Johann Benjamin Erhard*, hg. von K. A. Varnhagen von Ense, Stuttgart u. Tübingen 1830, S. 394.

¹⁷ Zit. l.c., 11 f.

¹⁸ *Philosophisches Journal* 1 (Mai 1795), 1-45.

seits begründungsbedürftig) oder durch eine Begründung erwiesen – und dann würde diese Begründung, als ihrerseits begründungsbedürftig, von einem infiniten (Jacobischen) Begründungsregreß erfaßt. So dürfen die unwiderlegten Intuitionen des gesunden Verstandes par provision und aus pragmatischen Motiven für richtig (nämlich für bewährt¹⁹) gelten. Näherhin bestreitet Niethammer (seinerseits schon in der skeptischen Nachfolge des *Aenesidemus*) die Möglichkeit eines transzendentalen Beweises für die Tatsache der Erfahrung.²⁰ Die auf Intuition gegründeten Meinungen des gesunden Menschenverstandes lassen sich von der philosophierenden Vernunft nur dann und nur dadurch entmutigen, daß sie ein dieser Intuition überlegenenes Begründungsprinzip benennt. Das tut sie – in der klassischen Version der transzendentalen Deduktion – durch den Aufweis apriorischer Gesetze unseres Geistes, aus denen die angenommenen Überzeugungen als Konsequenzen zwingend sich ergeben. Niethammer sucht, in diesem Abweisungsverfahren folgenden Zirkel aufzudecken: Zunächst werden Erfahrungen im Bewußtsein nachgewiesen. Dann werden von ihnen aus Prinzipien als Antezedentien rückerschlossen, die dann drittens die Erfahrungen als gegründet bestätigen sollen. Aber nicht nur gibt es keinen sicheren Schluß vom Consequens aufs Antecedens. Sondern es kann insbesondere keinen Notwendigkeitszusammenhang geben zwischen Sätzen, deren einer empirisch-kontingent und deren anderer a priori und apodiktisch gültig ist. (Niethammer leugnet also – so scheint mir –, daß wir so etwas wie einen Unterschied zwischen sogenannten Wahrnehmungs- und in Kategorien fundierten Erfahrungs-Urteilen wirklich vornehmen können – Erfahrung hat nur um den Preis einer transzendentalen Erschleichung eine apriorische Komponente.)²¹

¹⁹ Der „Erfolg“ entscheidet, sagt Niethammer (l.c., 45).

²⁰ L.c., 22 ff.

²¹ Gewöhnlich schützen sich transzendente Argumente vor der Einrede des Skeptizismus mit dem Hinweis auf cartesianische Evidenz der Prämissen, in denen das a priori Gewisse gegeben wird. Natürlich kennt Niethammer diese Strategie – umso besser sogar, als er in der entscheidenden Zeit Reinholds Schüler war und aus nächster Nähe erleben konnte, wie sein Lehrer an diesem von ihm selbst ständig benutzten Argument irre wurde. Fortan referiert Niethammer den Rekurs auf unhinterfragbare, d. h. auf keines Beweises fähige und auch keines Beweises bedürftige, in Jacobis Sprache: auf ‚un-bedingte‘, Gewißeheiten in der Sprache des Skeptikers. Er fragt: Wieso soll denn für das Gewißeheitsgefühl des Selbstbewußtseins etwa anderes und Besseres gelten als für die Gewißeheitsgefühle, mit denen der gemeine Verstand seine Überzeugungen verteidigt? Zu dieser Skepsis gegen den Ausgang von einem cartesisch konzipierten Subjekt-Begriff

Wir müssen uns vorstellen, daß über diese (skepsis-freundliche) Überzeugung unter den ehemaligen Reinhold-Schülern ein allgemeiner, mit Emphase nach außen (besonders gegen Fichte hin) vertretener Konsens bestand. Nur er erklärt das in aller Frühromantik-Forschung bisher völlig Unerklärte, nämlich die Einmütigkeit und vor allem die Promptheit der Kritik, mit der sie alle – ob Sinclair, Zwilling, Hölderlin, Herbart, Novalis oder Friedrich Schlegel – schon zwischen dem Frühjahr 95 und dem Herbst 96 auf Fichtes Wissenschaftslehre (und dem in ihr verkörperten Typ einer Letztbegründungs-Philosophie) reagieren konnten. Man muß sich die Lage in Jena nach Reinholds Weggang und Fichtes Berufung auf seine Nachfolge so vorstellen: Die Reinhold-Schüler waren darauf gefaßt, von Reinholds Nachfolger neue Argumente gegen die Möglichkeit eines Philosophierens aus oberstem Grundsatz zu erfahren. Statt dessen trat Fichte in Jena mit dem Bewußtsein einer Mission auf, nämlich den Reinholdianern zeigen zu müssen, was eine Harke in Grundsatzphilosophie sei. So wurde Fichtes Auftritt – bei allem Respekt vor seiner bedeutend überlegenen intellektuellen Kraft – als ein Anachronismus gegenüber dem Stand der allgemeinen metaphilosophischen Grundüberzeugung wahrgenommen.

Bei diesen notwendigen Vorverständigungen und Kontext-Rekonstruktionen sollte uns aber doch nicht aus dem Auge verschwinden, daß all dies, so interessant es auch für sich ist, nur Zurüstung ist, um uns den Kontext zu vergegenwärtigen, in den *Urtheil und Seyn* wie eine Tonscherbe in eine Vase paßt. In den Arbeiten der Mitarbeiter(innen) des Jena-Projekts ist inzwischen jedes einzelne Moment und fast jeder Satz dieses kleinen Notats identifiziert und aus der allgemeinen Diskussionslage rekonstruiert worden. Hätte ich die Zeit, so müßte ich nun zeigen, daß die kleine Niederschrift eher einem Cento aus Formulierungen der grundsatzkritischen Zeitgenossen als einem Originalwerk gleicht. Aber auf die Weise sähen wir doch gerade nicht, zu welchem eigentümlichen Ganzen Hölderlin die überkommenen Denkanstöße zusammenfügt.

paßt gut die Formulierung im Ankündigungs-Text (zum *Philosophischen Journal*), „daß man von der Kritik des Subjekts ausgehen müsse“ (*Ankündigung*, Z. 45 f.). Gelingt es mir nicht, die angeblich apriorischen Gesetze des menschlichen Subjekts anders denn in einem Gefühl zu fundieren, müssen auch diese selbst für nicht letztbegründet gelten (32) – und von hier läßt sich dann schon Niethammers *Conclusio* antizipieren, „daß die Ansprüche des gemeinen Verstandes als das oberste Kriterium aller Wahrheit und Gewißheit unsers Wissens anzusehen seien“ (32 f. [im Original Fettdruck]).

IV. Die Argumentation der kleinen Skizze ist rasch zusammengefaßt. Sein, das traditionelle und einzige Thema der Philosophie (qua Ontologie), steht in einem Gegensatz zum Urteil, durch welches wir uns epistemisch und sprachlich über so etwas wie Sein verständigen. Während Sein nämlich absolute Einheit (Hölderlin sagt, etwas irreführend: „Verbindung“) ist, drückt ‚Urteil‘ eine ursprüngliche Teilung aus. Diese falsche, aber ausdrucksvolle Etymologie könnte Hölderlin in Fichtes populärer Vorlesung über *Logik und Metaphysik* (nach Platners *Philosophische[n] Aphorismen*) aufgeschnappt haben. Fichte las sie auf Wunsch seiner (vom Schwierigkeitsgrad der *Wissenschaftslehre* überforderten) Studenten zum erstenmal im Wintersemester 1794/95, als Hölderlin, Zwilling und Sinclair bei ihm studierten. Dort betont Fichte neben dem verbindenden besonders auch den trennenden Charakter des Urteils: „Urteilen heißt: ein Verhältnis zwischen verschiedenen Begriffen setzen. (. . .) Dieses wird durch Gegensatz deutlich.“²² — Violetta Waibel hat in einer Münchener Magisterarbeit über *Spuren Fichtes in der Textgenese der Werke Hölderlins*, München 1986, 54 ein direktes Vorbild für Hölderlins Etymologie entdeckt: „Urtheilen, ursprünglich theilen; (. . .) es liegt ein ursprüngliches Theilen ihm zum Grunde.“²³

Die Unterscheidung zwischen einigem Sein und urgeteiltem Auffassungs-Akt zwingt dann dazu, zwischen dem Objekt eines Bewußtseins (in welchem ein Subjekt sich etwas entgegensetzt) und der ungegenständlichen Anschauung zu unterscheiden, in der ‚Sein‘ einleuchtet. Hölderlin nennt sie (ähnlich wie Schelling) ‚intellektuale Anschauung‘. Als Anschauung ist sie (nach der Terminologie der Kant-Schule) ein unmittelbares Bewußtsein, also keines, das zwischen sich selbst und das Bewußte einen Abstand einlegt. Die Kenntnis des ureinen Seins ist also nicht begrifflich.²⁴ Denn was durch Begriffe erkannt wird, wird (abermals nach

²² Fichte, *Nachgelassene Schriften*, hg. von Hans Jacob, Berlin 1937, Bd. II, § 469, S. 126. Vgl. I.c., § 508, S. 129: „Im Akte des Urteilens werden die Begriffe aneinander gehalten; in dem ursprünglichen Akte, worauf sich dieses bezieht, können sie entweder an einander gehalten oder getrennt gewesen sein.“ Die „Einteilung“ der besonderen Dinge unter Gattungsbegriffen nennt Fichte auch „das fundamentum divisionis“ (§ 462, S. 124).

²³ Fichte, *Nachgelassene Schriften* zu ‚Platners Aphorismen‘ 1794-1812, hg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitsky, in: *Gesamtausgabe* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. II,4,182.

²⁴ So auch Schelling in der *Ich-Schrift*, die einige Wochen nach der Ostermesse 1795, jedenfalls vor Hölderlins *Urtheil und Seyn*, erschienen war (*SW* I/1, 181,3).

der Sprachregelung der Kant-Schule) mittelbar aufgefaßt (nämlich ‚vermittels‘ eines Begriffs, der ihm mit vielen anderen Gegenständen gemein ist). Damit erfüllt die intellektuale Anschauung aber genau das Erfordernis der Jacobischen Unmittelbarkeit des Gefühls, in dem Sein offenbar wird (wäre das Gefühl nicht unmittelbar, so wäre es durch eine andere Kenntnis bedingt und also nicht länger eine Kenntnis des Unbedingten).

Sein (im Sinne von Existenz), hatte Kant gesagt, wird allein von der Wahrnehmung aufgefaßt, nicht vom Begriff (*KrV*, A 225 = B 272 f.: „Denn daß der Begriff vor der Wahrnehmung vorhergeht, bedeutet dessen bloße Möglichkeit; die Wahrnehmung aber [mithin Empfindung], die den Stoff zum Begriff hergibt, ist der einzige Charakter der Wirklichkeit.“). Auch diese Sprachregelung findet ein Echo in Hölderlins Reflexion über die Modal-Kategorien. Denn Existenz, Dasein und Wirklichkeit sind nach Kant synonym. Sie drücken einfach den Akt der Setzung aus. Soll nun dem Sein in dem Sinne, wie schon Jacobi ihn ausgezeichnet hatte, ein Vorrang vor allen begrifflichen Leistungen zugemessen werden, so mußte Hölderlin den Modus ‚Wirklichkeit‘ vor dem der Möglichkeit auszeichnen. Und genau das tut er auch, wenn er Wirklichkeit und Möglichkeit wie unmittelbares (also anschauendes) und mittelbares (also begriffliches) Bewußtsein unterscheidet und dieses an die Bedingung von jenem bindet.²⁵ Wirklichkeit geht der Möglichkeit voraus. Damit unterscheidet sich Hölderlin von Schelling, der im § 16 der *Ich*-Schrift aus dem thetischen Urteil (‚Ich bin‘) zunächst die Kategorie Möglichkeit und die der Wirklichkeit erst aus der Antithese deduziert hatte – getreu der kantischen Kategorienanordnung und -definition. („1. Was mit den formalen Bedingungen der Erfahrung (der Anschauung und den Begriffen nach) übereinstimmt, ist möglich. | 2. Was mit den materialen Bedingungen der Erfahrung (der Empfindung) zusammenhängt, ist wirklich. 3. Dessen Zusammenhang mit dem Wirklichen nach allgemeinen Bedingungen der Erfahrung bestimmt ist, ist (existiert) notwendig“ [*KrV* A 218 = B 265 f.].) Danach wäre also die Notwendigkeit die Synthesis der Charakteristika des Möglichen und des Wirklichen oder: das Wirkliche selbst wieder unter die Kategorie des Möglichen aufgenommen, oder – wie Schelling sagt – das „Daseyn in aller Synthesis“ (*SW* I/1, 225, 227). Auch die Zuordnung des Verstandes zur Möglichkeit, der „Wahrneh-

²⁵ Hölderlin sagt das umgekehrte; aber der Kontext zeigt, daß dieser Chiasmus aus einer Unachtsamkeit entsprungen sein muß.

mung und Anschauung“ zur Wirklichkeit und der Vernunft zur Notwendigkeit entspricht völlig kantischem Sprachgebrauch. – Das Revolutionäre an Hölderlins Überlegung ist eben, daß dem Vorrang der Wirklichkeit vor dem Möglichen auf seiten des Bewußtseins ein Vorrang der Anschauung vor dem Begriff entspricht. Darum kann das absolute Sein nur durch einen Grenzbegriff der Erkenntnis, die intellektuale Anschauung, erfaßt werden; denn nur unmittelbare Anschauung geht aufs Sein; Urteile, als begriffsvermittelte Erkenntnisse, müssen es verfehlen.

Solche intellektuale Anschauung, fährt Hölderlin fort (hier wieder ganz ‚accordierend‘²⁶ mit Schellings *Ich*-Schrift), muß nun aber gar nicht verwechselt werden mit der Erkenntnis, die wir Selbstbewußtsein nennen. Selbstbewußtsein ist ein gegenständliches Bewußtsein wie jedes andere Bewußtsein auch – also eines, das um seiner Bestimmtheit willen („omnis determinatio est negatio“) das Bewußtgehabte vom Bewußthabenden unterscheidet, auch wenn in diesem besonderen Falle der Gegenstand das Ich selbst ist.²⁷ Ichheit aber und Selbstbewußtsein sind dasselbe. Darum ist es ganz verkehrt, das Ich (so wie Schelling es getan hat) mit dem Sein zu identifizieren. Was ‚Ich‘ zu sich sagt, tut das immer aus dem Abstand einer Relation, eines Selbstverhältnisses. Und von dem müssen wir ganz absehen, wo wir mit dem ‚Sein, im einzigen Sinn des Worts‘, nämlich als ursprünglicher Verbindung, zu tun haben. Es ist auch ganz falsch, die ursprüngliche Verbindung des Seins durch ‚Identität‘ zu charakterisieren. Denn Identität ist eine Relation, wenn auch die allerfeinste. (Novalis nennt „Identität“ entsprechend einen „subalterne[n] Begriff“ [NS II, 187, Z. 3/4].) Das absolute Sein ist ganz und gar nicht durch Relation strukturiert. (Das kann man schon durch simple Analyse seiner Bedeutung einsehen. Denn absolut ist, wie der späte Schelling gern sagt, quod omnibus relationibus absolutum est. Anders dürfte es auch nicht im Jacobischen Sinne ‚un-bedingt‘ heißen – denn es wäre ja dann durch eines bedingt, das nicht es selbst ist). Sein ist also jenes, das allen Beziehungen, einschließlich der des mit sich identischen Selbstbewußtseins in dem Satz ‚Ich = Ich‘, vorausliegt und deren Identität als ein Bewußtseinsdatum überhaupt erst fundiert.

Das kann man sich (wie es der Schlußpassus von Hölderlins Notat empfiehlt) am Selbstbewußtsein besonders gut klarmachen. In dem Objekt, in dem ich mich *als* mich selbst erkenne, ist das

²⁶ *StA* VI, 1, 203.

²⁷ So auch wieder Schelling in der *Ich*-Schrift, z. B. *SW* I/1, 180,₁ und 200,₂.

Objekt eben gerade kein anderes, sondern ich bin es selbst. Daß das so ist, könnte nun unmöglich aus der Anschauung eines Fremden eingesehen werden – wie schon Fichtes Kritik am Reflexionsmodell des Selbstbewußtseins geltend gemacht hatte. Ein Fremdes ist eben ein Fremdes, und nimmermehr könnte ich es sein. Von einem entgegenstehenden Gegenstand – und sei er ein Spiegelbild – ist es ganz sinnlos, sich eine Belehrung über das zu erhoffen, was prinzipiell kein Gegenstand ist. *Kenne* ich nun das Andere *als* mich, so mußte diese Objekt-Kenntnis durch eine prä-objektive Kenntnis unterlaufen und beglaubigt sein, wie es die ist, in der Sein einleuchtet (also durch intellektuale Anschauung). Also ist auch die Sprachform, in der Selbstbewußtsein sich artikuliert (das Urteil als Urteilung von Subjekt und Objekt), prinzipiell ungeeignet, die Einheit der Kenntnis auszudrücken, als die wir uns im Selbstbewußtsein erfahren. Die materielle Einheit dessen, als den wir uns im Selbstbewußtsein erfahren, wird durch die Dualität der Urteilsform, durch die wir die Einheit artikulieren, gleichsam dementiert. Nun *besteht* aber solche Einheitserfahrung (und nicht nur Urteils-Dualität). Darum *müssen* wir uns ein einiges Sein vorausdenken, das seinerseits *nicht* bewußt ist (denn alles Bewußtsein, meint Hölderlin, ist Objekt-Bewußtsein). Und nur als dessen Reflex können wir die epistemische Selbstbeziehung als die *Selbstbeziehung* uns faßlich machen, die sie mit cartesianischer Evidenz ist.²⁸

V. Hier wird, noch bevor der Idealismus seine Flügel aufspannt, in Solidarität mit Jacobi dem Selbstbewußtsein die Suiffizienz bestritten. Niethammer hatte im Vorbericht zum *Philosophischen Journal* geschrieben, daß man „von der Kritik des Subjekts ausgehn“ müsse.²⁹ Selbstbewußtsein steht ab sofort in Abhängigkeit vom Sein, das als prä-identitäre (und als solche nicht bewußte)³⁰ Existenz verstanden wird. Deutlicher gesagt (in Anspielung an ein

²⁸ Hölderlin hat diesen Gedanken in einer größeren Anmerkung zu seinem poetologischen Aufsatz *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* von 1800 wiederholt und verdeutlicht (StA IV, 253 f.).

²⁹ In Marcelo Stamms kritischer Edition, l.c., 78 (Z. 53 f.). Vgl. 32 ff.

³⁰ Daß das Absolute nicht bewußt sein kann, sagen auch Schelling (SW I/1, 200, 2) und Sinclair (in den *Philosophischen Raisonsnements*, hg. von Hannelore Hegel in ihrer Doktorarbeit über *Isaak von Sinclair zwischen Fichte, Hölderlin und Hegel. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der idealistischen Philosophie*, Frankfurt/M. 1971, 272: „Gott [. . .] hat kein Bewußtsein“). Aber auch Novalis spricht von den der „Mittelanschauung“ 'vorhergehenden' Abstrakta Gefühl und Reflexion als von etwas, „[das] aber nicht ins Bewußtsein kommen kann“ [NS II, 115, Z. 3]; vgl. auch 114, Z. 2: „Das Gefühl kann sich nicht selber fühlen“

berühmtes Marx-Wort): Fortan gilt, daß nicht das Bewußtsein das Sein, sondern das Sein das Bewußtsein bestimmt.

In Hölderlins Argumentationsskizze, die nach Henrichs Rekonstruktion nicht später als Anfang Mai 1795 niedergeschrieben sein kann, haben wir den ersten vollkommenen Ausdruck dessen, was ich ‚philosophische Frühromantik‘ nenne: nicht die Abdankung des Themas ‚Selbstbewußtsein‘, aber seine Verweisung auf eine gegenüber dem Sein untergeordnete Stellung. Das bedeutet, daß Selbstbewußtsein zwar immer noch ein eminentes Thema der Philosophie (ja so etwas wie ein Prüfstein von deren Leistungsfähigkeit), aber nicht mehr wie bei Reinhold (vor 1792) und beim frühen Fichte ein Prinzip der Philosophie ist. Das erklärt, warum Hölderlin die Höherverlegung des Grundes unseres Bewußtseins mit einer Aufkündigung der Grundsatzphilosophie verbinden konnte. Denn ‚Sein‘ ist zwar höher als (Selbst-)Bewußtsein (und insofern gilt, daß der Grund unseres Bewußtseins nicht selbst mehr in Bewußtsein aufgelöst werden kann). Aber Selbstbewußtsein kann nicht mehr als Deduktions-Prinzip der Philosophie in Anspruch genommen werden. Vielmehr zwingt die Transzendenz des Seins gegenüber dem Bewußtsein die Philosophie auf den Weg des ‚unendlichen Progressus‘,³¹ auf dem zu keiner Zeit das Sein in einer adäquaten Auffassung durch das Bewußtsein sich erschöpft und so nie endender Ausdeutung sich darbietet. So wird Verstehen zu einer unendlichen Aufgabe. Im Brief an Schiller vom 4. September 1795 hat Hölderlin diese Konsequenz gezogen. Er sagt nun, daß das Absolute „zwar ästhetisch in der intellektualen Anschauung, theoretisch aber nur durch eine unendliche Annäherung möglich ist“. Die Arbeitsteilung zwischen Ästhetik und Philosophie kann man sich so verständlich machen: Der unausdeutbare Sinnreichtum des Schönen macht die Ungreifbarkeit des Absoluten für die Reflexion *als solche* sinnfällig – im Sinne des Novalis-Worts, die Kunst sei die „Darstellung des Undarstellbaren“ (NS III, 685, Nr. 671).

Bleiben wir dagegen im Medium der Reflexion (treiben wir also Philosophie), so wird uns die Aufgabe, das Absolute in Gedanken zu erfassen, zu einer unvollendbaren; und damit ist auch gezeigt, „inwieferne der Skeptizismus recht hat“ (Hölderlins Brief an Schiller vom 4. 9. 95).

und Z. 18-21: „das vereinigende Dritte“ – die intellektuale Anschauung – [kann] aber nicht in die Reflexion und [das] Gefühl kommen [. . .] – da die Substanz nie ins Accidens kriechen kann, die Synthese nie ganz in der These und Antithese erscheinen.“ „(. . .) synthetisches Ich [ist Ich] ohne Bewußtsein“ (142, Nr. 63, Z. 6 f.).

³¹ Vgl. Hölderlins Brief an Schiller vom 4. September 1795.

VI. Sinclair (der in seinen *Philosophischen Raisonnements* Hölderlins metaphilosophische Intuitionen liebevoll ausgearbeitet hat) identifiziert die Reflexion geradehin mit „Bewußtsein“, „Theorie“ („Bewußtsein ist Theorie“ [270]; „Theorie, Ich, Bewußtsein ist eins“ [247]) oder „Form des Wissens“ (271) und muß dann konsequent sagen, daß Gott „kein Bewußtsein [hat]“ (272). Ist Bewußtsein immer und grundsätzlich mit einem Objekt beschwert und gilt ferner, daß der Gedanke Sein für gar keine Trennung Raum läßt, dann ist klar, daß dem Sein kein Bewußtsein entsprechen kann. Im Brief an Hegel vom 24. Januar 95 hatte Hölderlin diese (an Fichtes Rede vom absoluten Ich aufgewiesene) Konsequenz noch als eine Aporie behandelt. Und selbst in *Urtheil und Seyn* läßt er dem Sein auf seiten des Bewußtseins noch eine intellektuale Anschauung entsprechen (die er später, wie wir sahen, als eine ästhetische charakterisiert und von der Theorie unterscheidet, die das Sein „nur durch eine unendliche Annäherung“ erreicht). Sinclair geht über diese letzte (und ganz unklare) bewußtseinstheoretische Schranke kühn hinaus und läßt die Reflexion in einem Sein gründen, dem – gerade wegen seiner lückenlosen Einigkeit – gar kein Bewußtsein mehr entsprechen, von dem also gar nichts mehr gewußt werden kann.

Das Wort *Urtheilung* enthält das, daß man nicht höher hinauf als diese Teilung steigen kann: daß sie geschehen ist unabhängig vom Ich und von dem, das in der Teilung als Teil gedacht wird (*Philosophische Raisonnements*, 271).

Anders gesagt: Das Ich ist nur Teil (neben dem Nicht-Ich) innerhalb der Struktur der Reflexion, die als beide Teile übergreifend gedacht werden muß. Wer Ich und Nicht-Ich als ‚Teile‘ denkt, der denkt sie notwendig als aus einem Ganzen hervorgetreten:

Denn der Trennung ([. . .] der Reflection) ist nichts entgegen und mithin nichts gemäß als das Setzen des Ganzen zugleich (282).

Dem Gedanken ‚Ich‘ entspricht der der Einheit (oder des εἷν), dem des Nicht-Ich entspricht der Gedanke der Mannigfaltigkeit (oder des πᾶν). Schon darum ist klar, daß die vom Ich repräsentierte ‚Einheit‘, als der Mannigfaltigkeit des Nicht-Ich entgegengesetzt, kein Ausdruck sein kann jener höheren ‚Einigkeit‘, in der der Gegensatz aufgehoben ist (259, vorletzter Abschnitt).

Wer ‚Ich‘ sagt, faßt einen bestimmten Gedanken, also einen, dessen Verständlichkeit auf der Abgrenzung von (wenigstens) einem Oppositionsterminus (‚Nicht-Ich‘) besteht. Schon darum ist es ganz abwegig, das Ich für ein Prinzip der Philosophie zu halten

oder ihm einen Vorrang vor dem Gedanken des Nicht-Ich einzuräumen. (Diese Überlegung war es, die Jakob Zwilling daran denken ließ, die Struktur der Reflexion für autonom, als dem Ich und Nicht-Ich übergeordnet, zu halten.) Wenn Sinclair sagt, Ich und Nicht-Ich seien beide „nicht außer der Reflection“ (273 u.; vgl. 247: „Das Setzen, Trennen durch die Freiheit der Reflection ist alles kein Setzen, Trennen eines Ichs, es [das Ich] wird erst dadurch“), so deklassiert er ihre Interaktion als angemessenen Ausdruck des Seins. „Es liegt darin [:] die Einigkeit ist nicht denkbar für die Reflection“ (261). Der Mogel-Ausdruck ‚intellektuale Anschauung‘ kann jetzt wegfallen. Er streut dem Leser nur Sand in die Augen, indem er einerseits einen epistemischen Charakter simuliert und andererseits doch (auch bei Hölderlin und Schelling) strikt unbewußt oder überbewußt sein soll. Sinclair schafft hier klare Verhältnisse: Der Grund des Bewußtseins ist ein nicht in Bewußtsein auflösbares Sein, weil es ein anderes als ein thetisches (d. h. ein sich seinem Gegenstand entgegensetzendes) Bewußtsein gar nicht gibt.

Man könnte nun fragen: Wird in dieser radikalen Problemfassung nicht Fichtes geniale Einsicht verschüttet oder gar rückgängig gemacht? Schließlich hatte doch Fichte gezeigt, daß das Selbstbewußtsein, dessen cartesianische Gewißheit sich jedem als Tatsache aufzwingt, aus der Struktur der Reflexion, und also aus dem Subjekt-Objekt-Schema, nicht zu erklären ist. Und wenn er den Ausdruck ‚intellektuelle Anschauung‘ einführt, so gerade zur Bezeichnung desjenigen unmittelbaren Bewußtseins, in dem wir faktisch mit uns selbst vertraut sind.³² Ein unmittelbares Bewußtsein heißt in Kants Tradition Anschauung; und weil es von der Spontaneität der Apperzeption selbst besteht, heißt es außerdem intellektuell. – Nun, Hölderlin und Sinclair bleiben dieser Einsicht treu. Sie halten aber offenbar die Rolle der ‚intellektuellen Anschauung‘ für ganz ungeklärt. Erstens darum, weil sie in einer Dualität von Termini (‚Anschauung‘ und ‚intellektuell‘) die geforderte Einheit nur prätendiert, nicht realisiert (darum redet Sinclair davon, daß „die Einigkeit als ein Sollen“ oder als eine „Foderung“ gesetzt wird [272]). Zweitens, weil Fichtes ganze Konstruktion von Grund auf uneinleuchtend ist. Fichte folgt ja ebenfalls strikt der Sprachregelung, wonach alles Bewußtsein = gegenständlichem Bewußtsein ist (so durchgängig in den Kollegs zur *Wissenschaftslehre nova metho-*

³² So besonders im II. Abschnitt des *Versuchs einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* (erschienen im *Philosophischen Journal*, Bd. VII, 1797, S. 1-20).

do). Andererseits meint er, es gebe allerdings ein Bewußtsein, das ungegenständlich (eben in intellektueller Anschauung gegeben) sei. So haben wir eine fundamentale Unklarheit im Gebrauch des Worts ‚Bewußtsein‘. Sie zwingt Fichte dazu (wie Hölderlin sehr schön in seinem Brief an Hegel von Ende Januar 95 gezeigt hat), das absolute Ich bald für selbstbewußt, bald für unbewußt zu erklären und zwischen dem ‚Ich als intellektueller Anschauung‘ und dem ‚Ich als Ideal‘ zu unterscheiden,³³ das nur in unendlicher Annäherung dem Bewußtsein vermittelt werden kann. Bleibt es nun aber dabei, daß, wie Fichte richtig gesehen hatte, der Grund von Selbstbewußtsein gar keine Gliederung in Subjekt und Objekt aufweist und ist diese Unterscheidung fürs Bewußtsein charakteristisch, so folgt, daß der Grund des Bewußtseins noch höher als im Bewußtsein angesetzt werden muß. In diesem Augenblick verwandelt sich der Grund aus einem transzendentalen in einen transzendenten. Ein Transzendentalgrund ist Ermöglichungsbedingung all dessen, was aus ihm folgt. Aus einem transzendenten Grunde hingegen kann ich nichts mehr deduzieren. Er bringt das Programm einer deduktiv konzipierten Grundsatzphilosophie zum Einsturz. Und mit der Verabschiedung des Gedankens, das Sein lasse sich adäquat in Gedanken erfassen, nimmt Hölderlins und Sinclairs Denken zugleich radikal Abschied von einem Philosophieren, das sich als ‚idealistisch‘ charakterisieren ließe. Die frühromantische Philosophie (in deren Spektrum ich Hölderlin und Sinclair wegen ihrer Struktur-Homologie mit dem Hardenbergschen und Schlegelschen Denken einbeziehen darf) gehört nicht in den Rahmen des deutschen Idealismus.

VII. Hölderlin und Sinclair bleiben Kant in einer Grundintuition verbunden. Sie interpretieren das ‚Verhältniswörtchen ist‘ (*KrV* B 141 f.) als Anzeige einer Relation, die abkünftig ist aus dem irrelationalen ‚Sein‘. Kant hatte ja, wie wir wissen, das kopulative Sein als relative, das existentielle Sein als absolute Setzung verstanden. Damit hatte er das prädikative Sein aber in eine Abhängigkeit vom existentiellen Sein bringen wollen. Wird dies letztere zudem als strikte Identität gedeutet, dann kommen wir zu einer Identitätstheorie der Prädikation: Es ist eines und dasselbe, von dem Subjekt und Prädikat (wie Hölderlin und Sinclair formulieren) ‚Teile‘ sind. Die Teile sind dann *als* Teile nicht dasselbe. Aber es ist eines

³³ So gegen Schluß der 1. *Einleitung in die Wissenschaftslehre* (die allerdings erst 1797 niedergeschrieben wurde).

und dasselbe, von dem sie Teile sind. Dies vorprädikative Eine ist, was wir im Gedanken ‚Sein, im einzigen Sinne des Wortes‘ vorstellen.

Dieser Zusammenhang von existentieller Einheit und prädikativer Urteilung muß aber selbst noch unterkommen in einer Strukturbestimmung des Absoluten – und dazu scheint die metaphysische Skizze *Urtheil und Seyn* nicht die mindeste Handhabe zu bieten. Vielmehr scheint sie den Gedanken ‚Sein‘ (der zwar inkonsequenterweise immer noch als judikative ‚Verbindung‘ von Subjekt und Prädikat gefaßt ist) in eine so schwindelerregende Höhe zu heben, daß von ihm aus der Gedanke der Urteilung nur um den Preis eines völligen Bruchs in der Kontinuität der Argumentation erreichbar erscheint.

Dazu paßt nun gar nicht Hölderlins (und Sinclairs) Bestimmung des Seins durch ‚Liebe‘ oder ‚Friede‘. In der Metrischen Fassung des *Hyperion* war Hölderlin in der Tat bei der Forderung einer überreflexiven Einheit nicht stehengeblieben.³⁴ Die höchste – unbewußte – Einheit ist nicht opak, sie ist in sich gegliedert. Ihre Öffnung gibt zwei antagonistischen Trieben Raum, in denen wir sofort das Vorbild für Schellings „Wechselspiel von Hemmen und von Streben“³⁵ wiedererkennen, das sonst auch artikuliert ist als der Gegensatz einer ins Unendliche gehenden reellen und einer diese auf sich zurücktreibenden ideellen Tätigkeit. Stellte sich das Unbedingte unterm Schema einer unendlichen Strebung dar, so bliebe es unbewußt. Stellte es sich als beschränkt dar, so widerspräche es seinem Begriff (Bestimmtheit setzt Negation, mithin Schranken, mithin Bedingungen voraus; das Unendliche ist aber ‚completudo realitatis‘). Also stellt es sich – wie bei Novalis, wie bei Friedrich Schlegel, wie bei Schelling – dar als ein gehemmtes Streben: eines, das – um seiner Darstellbarkeit willen – transitorisch sich in Schranken faßt und um seiner Unendlichkeit willen immer wieder über dieselben hinausgeht: kurz als Exzentrizität

³⁴ Vgl. vor allem die Verse 120-154.

³⁵ „Vom ersten Ringen dunkler Kräfte/ Bis zum Erguß der ersten Lebensäfte,/ Wo Kraft in Kraft, und Stoff in Stoff verquillt,/ Die erste Blüt‘, die erste Knospe schwillt,/ Zum ersten Strahl von neu gebornem Licht,/ Das durch die Nacht wie zweite Schöpfung bricht/ Und aus den tausend Augen der Welt/ Den Himmel so Tag wie Nacht erhellt.[sic!]/ Hinauf zu des Gedankens Jugendkraft,/ Wodurch Natur verjüngt sich wieder schafft,/ Ist Eine Kraft, Ein Pulsschlag nur, Ein Leben./ Ein Wechselspiel von Hemmen und von Streben“ (Schelling, *Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens*, in: M. Frank u. G. Kurz (Hgg.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt/Main 1975, 151.

oder Ekstasik, als Zeitlichkeit des Bewußtseins, wenn ‚zeitlich‘ nach einer berühmten Definition das Wesen heißen muß, ‚das ist, was es nicht ist, und das nicht ist, was es ist‘.

Die Disharmonie zwischen dem „Trieb, unendlich fortzuschreiten“ (Hölderlin und Schelling nennen sie auch die ‚reelle Tätigkeit‘) und dem „Trieb, beschränkt zu werden“ (der ‚ideellen Tätigkeit‘), ist nun aber keine solche, die die Struktur des Unbedingten zerstört. Sie ist dessen eigenste Artikulation: „Den Widerstreit der Triebe, deren keiner/ Entbehrlich ist, vereinigt die Liebe.“

Unter ‚Liebe‘ verstehen wir gewöhnlich eine ko-substantielle Beziehung zwischen Wesen, die nach Rang und Autonomie gleichgestellt sind, die Knechtschaft und Übermächtigung ausschließt. In Schellings schöner Formulierung:

Dieß ist das Geheimniß der Liebe, daß sie solche verbindet, deren jedes für sich seyn könnte und doch nicht ist, und nicht seyn kann ohne das andere (*SW* I/7, 408; ähnlich 174).

Mit solch spekulativer Liebes-Konzeption (die niemand so eindringend aufgeschlossen hat wie Gerhard Kurz in seiner Doktorarbeit) kommt eine völlig neue Auffassung auch vom Wesen der Identität ins Spiel, die – wie gesagt – in *Urtheil und Seyn* keine erkennbare Entsprechung hat. Da sie zuerst an der Struktur selbst-regulativer Wesen – also von Organismen – entwickelt wurde, versteht sich im Nu auch die hohe Auszeichnung, die in diesem Zusammenhang dem Begriff der Natur als einem durchein und durchaus organisierten Wesen zuteil wird. Hölderlin und Schelling gehen aber weiter: Nicht nur die Natur im Ganzen, auch der Geist ist organisch strukturiert. Er besteht in der absoluten Identität des Reellen und des Ideellen. Und diese Identität artikuliert sich als vollkommene Gleichursprünglichkeit der Identität und der Differenz. Diese (normalerweise, wenn auch zu Unrecht) mit Hegels Namen assoziierte Formel will vor allem dies zum Ausdruck bringen: Im Gegensatz zur Tautologie (wo ein und dieselbe Sache einfach wiederholt wird, $A = A$), ist die Identität eine echte Relation, also nichts Triviales. Ihr Schema ist das $A = B$. „Wie (um ein ganz handgreifliches Beispiel zu brauchen) ein Mensch, der etwa zwei Namen hätte, dennoch ein und derselbe Mensch ist“ (*SW* I/6, 501, § 270) – ein Beispiel, das an Freges Venus erinnert, die unter den Namen Abendstern und Morgenstern verschieden bestimmt, aber nicht um ihre Identität gebracht wird, als Abendstern aber auch nicht trivialerweise mit dem Morgenstern eins ist (es hat Jahrtausende gedauert, bis die Menschheit diese Identität vollzogen hat:

Schelling würde sagen: Es hat Jahrzehntausende gedauert, bis die Menschheit ihre Identität mit der Natur nicht-reduktionistisch, d. h. weder materialistisch noch idealistisch, begriffen hat). So auch mit der absoluten Identität: Sie identifiziert zwei semantisch wohl Unterschiedene: das Reelle und das Ideelle, die ins Unendliche gehende und die beschränkende Tätigkeit. Diese Differenz bleibt jedoch bloß virtuell im Schoße des Absoluten und wird aktuell erst, wenn ich von dem Bande absehe, das sie vereinigt. Das meint: Zwei nur virtuell einander Entgegengesetzte können durchaus miteinander bestehen; denn was nur reell sein kann, aber nicht ist, kann das nicht von seinem Ort verdrängen, was nur ideell sein kann, aber nicht ist. Erst wenn eines der Momente realisiert wird, muß es das andere aus seinem Ort drängen und zu seinem Vorgänger oder Nachfolger bestimmen. Einmal von dem Bande ‚substantieller Identität‘ abgesehen, setzt sich also das Reelle dem Ideellen entgegen, und nur infolge dieser aktuierten Relativität kann sich das All verwirklichen als endliche und zeitliche Realität, die dem Absoluten entgegengesetzt ist.³⁶

Indessen könnte sich Hölderlins Liebes-Philosophie nicht als eine solche der *absoluten* Identität bezeichnen, wenn ihr Absolutes nicht auch noch das in sich einbegriffe, was es nicht ist: die Relativität, die Differenz der getrennten Wesens-Tendenzen. Die Relativität erweist sich einerseits als Moment innerhalb der Struktur des Absoluten, denn was es immer an *Sein* in der Relativität gibt, ist nichts als die Präsenz des Ganzen im Teil, und das Ganze ist eben völlige Ununterschiedenheit der Differenz und der Identität. So schließt sich die Struktur des Absoluten an die des Organismus an, die ja auf analoge Weise in sich einschließt, was ihr entgegengesetzt ist: den Mechanismus (diese organische Struktur des Absoluten ist besonders schön erklärt in Hölderlins Brief an Sinclair vom 24. Dezember 1798 aus Bad Homburg).

Eines bleibt freilich in den poetischen Entwürfen dieser Liebes-Philosophie zwiespältig und unentschieden. Die Identität, deren Fugenlosigkeit garantiert, daß die Relation zwischen der ins Unendliche gehenden und der limitativen Tätigkeit ein wirkliches *Selbst*-Verhältnis ist, kann aus der baren Dualität des Reflektierenden und des Reflexes nicht verständlich gemacht werden: Sie

³⁶ Ich habe das Verhältnis der virtuellen und aktuellen Identität bzw. Differenz der Momente des Absoluten bei Schelling genauer vorgeführt in *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Frankfurt/Main 1988, 85 ff.

bleibt eine Voraussetzung, keine Setzung der Reflexion (eine Forderung der Reflexion, an die Praxis gerichtet, wird Sinclair sagen). Immerhin kann, ja muß man fragen: Ist die Liebeskonzeption mit dem Gedanken absolut unartikulierter Einheit des Seins verträglich? In *Urtheil und Seyn* gibt es gar keinen Hinweis in diese Richtung. Immerhin heißt es, Sein drücke die höchste „Verbindung“ aus – eine Verbindung könnte aber nicht gut unartikuliert heißen. Bei Sinclair aber wird im Manuskript A (der *Philosophischen Raisonnements*) zwischen Einigkeit des Seins und bloßer Ich-Einheit unterschieden und dann gesagt: Einheit ist ein Oppositionsterm gegenüber Vielheit. Darum kann das Sein nicht Einheit, sondern nur Einigkeit sein: Indistinktion von Ich und Nicht-Ich. Und das ist ein anderer Gedanke als der der Unterdrückung der Mannigfaltigkeit durch die Einheit. In der Einigkeit gibt es keinen ‚Despotismus‘, keine ‚Einseitigkeit‘, keine ‚Unterwerfung‘ (267 u., 274₄). Nur darum kann Sinclair das Sein ja auch (mit Hyperion) ‚Friede‘ nennen (z. B. 267).

VIII. Der dritte bedeutende Gesprächspartner aus dem Homburger ‚Bund der Geister‘ war Jakob Zwilling. Er ist für unsere Rekonstruktion der philosophischen Grundlagen der Frühromantik darum so wichtig, weil er einen interessanten Versuch unternommen hat, den Gedanken des fügenlosen ‚Seins‘ näher an die Dimension der ‚Reflexion‘ heranzuführen und so den Abstand zwischen ‚Einheit‘ und ‚Einigkeit/Liebe‘ zu mindern.

Aus Zwillinges philosophischen Nachlaß scheint (nach dem derzeitigen Stand der Nachforschungen) allein der etwa dreiseitige Entwurf *Über das Alles* erhalten (in: Ludwig Strauß, *Jacob Zwilling und sein Nachlaß*, l.c., 390–2; wiederabgedruckt in: Henrich/Jamme [Hgg.], *Jacob Zwillinges Nachlaß in Rekonstruktion*, l.c., 63–65). Von den Entwürfen eines Briefs an einen Professor in Jena (dessen Namen wir leider nicht kennen; war es Schmid, Niethammer oder gar Fichte?) hat Ludwig Strauß uns immerhin ein paar Exzerpte und eine Art Inhaltsangabe angefertigt:

Diese Entwürfe [vom 26. IV. 1976, schreibt Strauß] polemisieren gegen Fichtes Wissenschaftslehre, vor allem gegen den Begriff des absoluten Ich. Der Primat der Beziehung, die Ablehnung der Isolierung eines Begriffs aus der Beziehung zu seinem Gegenbegriff, die Tendenz zum Ebenmaß sind hier schon ausgeprägt. Mit der Setzung der Beziehung Ich-Nichtich als unauflösbar vollzieht Zwilling – vor Schellings Naturphilosophie – eine neue Wendung vom subjektivistischen Denken Fichtes nicht zu einem objektivistischen, sondern zu einem synthetischen hin, wie Hölderlin es

seit dem Weggang aus Jena suchte, aber später erst formulierte: in dem Brief an Sinclair vom 24. Dezember 1798, wo es heißt[:] „Resultat des Subjektiven und Objektiven, des Einzelnen und Ganzen ist jedes Erzeugnis und Produkt. . .“ und in dem Aufsatz „Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes“, vor allem in dem Satze: „Der Mensch sucht also in einem zu subjektiven Zustände wie in einem zu objektiven vergebens seine Bestimmung zu erreichen, welche darin besteht, daß er sich als Einheit in Göttlichem, Harmoniscentgegengesetztem enthalten, sowie umgekehrt das Göttliche, Einige, Harmoniscentgegengesetzte in sich als Einheit enthalten erkenne.“ Hier wie überall in Hölderlins Philosophie ist auch deutlich, wie sehr das Prinzip des „Gleichgewichts“ Hölderlin entsprechen mußte. Die Zwillingsschen Entwürfe vom 26. April berühren aber auch Gedanken, die gerade damals Hölderlin wie Schelling besonders beschäftigen: so die Abschlußstellung der Ästhetik innerhalb der Philosophie, wie sie bei Hölderlin nach langer Vorbereitung vor allem in den Briefen an den Bruder vom März und 2. Juni 1796 und in der Hyperionvorrede von 1796 zum Ausdruck kam, wie sie in systematischem Zusammenhang das, von seinem Finder Franz Rosenzweig mit Recht Schelling zugeschriebene, sogenannte „Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ skizziert. Wie dort ist bei Zwilling der Einbildungskraft eine entscheidende Stelle zugewiesen, wie dort der „Ästhetische Gesichtspunkt“ der höchste. Das „Eins“, das nur der „Empfindung“ gegeben ist, und die „Trennung“, welche die „Reflexion“ vollzieht, treffen in ihm zusammen. Gleichzeitig ist aber eine sehr merkwürdige kritische Abgrenzung der Ästhetik gegeben. Nämlich nur aus jenem Zusammentreffen kann die Ästhetik der Form nach, auf keine Art kann sie dem Gehalt nach bestimmt werden und ist „mithin in ihrem Grundsatz / geschlossen“; „denn ein Versuch[,] in ihren Gehalt zu dringen, würde ein Schwanken sein [,] das in unendlichen Überneigungen entweder zur Empfindung oder der Reflexion bestände, und daher bald Theorie des Gefühls oder eine Logische Zergliederung eines Begriffs sein würde, davon die Regeln [sic] oder Kunst durchgängig Proben sind.“ Gegen Ende des Briefs heißt es: „So oft ich die Wissenschaftslehre ansehe[,] freue ich mich über den erhabenen Gedanken von der Einbildungskraft. Sinclair [sic] [,] der der Griechischen [im Original: Grigischen]³⁷ Sprache sehr mächtig[,] sagte mir[,] daß Prometheus soviel als die Reflexion bedeute[:] diesem Prome-

³⁷ Zwillingss Orthographie und Interpunktion sind chaotisch. Mit Recht schreibt Ludwig Strauß: „Der Neunzehnjährige philosophiert leidenschaftlich und entschieden selbständig. Aber (. .) er ist kein Schriftsteller: überraschend prägnante Wendungen wechseln mit ganz wirren; der Ausdruck ist bei aller Lebendigkeit von einer, wie es scheint, nicht epochalen, sondern sozusagen konstitutiven Ungepflegtheit. Das Ordnen und vor allem das Festhalten der reichlich quellenden Gedanken im geschriebenen Wort scheint dem Schreiber lästig, fast schmerzlich zu sein. Eines der Konzepte schließt: ‚Verzeihen Sie meine Orthographie meinen Schlechten schlechten Stiel und unleberliche Hand.‘“ (Strauß, l.c., 371).

theus[,] der uns vom Olympus losgerissen[,] Stelle ich die Einbildungskraft entgegen[,] die uns wiederhinaufgetragen hat.“ Mit Sinclair also [fügt Strauß hinzu], und höchst wahrscheinlich auch mit Hölderlin, hat Zwilling damals philosophische Gespräche geführt. Wie Hölderlin sicherlich mit Schelling den Gedanken vom Primat des Schönen erörtert hat, so wohl auch mit Sinclair, und Sinclair wiederum mit Zwilling; Zwilling mochte die Grundkonzeption Hölderlins dabei übernommen haben, an durchaus Eigenem brachte er seine Kritik der Ästhetik als Wissenschaft hinzu. Und wie Schelling mit Hölderlins Abschlußbegriff des Schönen ein systematisches Ganzes krönt, das von Hölderlins Gesamtanschauung tief verschieden ist, so ordnet Zwilling ihn den ihm geläufigen Begriffen von Einheit und Trennung über, die auch in der unten mitgeteilten Abhandlung „Über das Alles“ und vielleicht sonst bei ihm wiederkehren (Strauß, l.c., 387 f.).

Man bemerkt gleich, daß der verdienstvolle Ludwig Strauß mit den philosophischen Aspekten der Briefentwürfe und ihres Kontextes überfordert ist. Aber es hat keinen Sinn, darüber zu klagen, daß er so viel mit so mäßigem Verständnis paraphrasiert, statt uns den Brief integral zu zitieren – denn diese Paraphrase und die wenigen Exzerpte sind alles, was wir davon besitzen. Auch wußte Strauß noch gar nichts von den Sinclairschen ‚Raisonnements‘, die viele Vermutungen erhärten, aber auch die Eigenständigkeit eines jeden der drei Denker (Zwilling, Sinclair und Hölderlin) zeigen. Was Schelling betrifft, so hat dieser bei der Durchreise von Stuttgart nach Leipzig (zum Dienstantritt als Hofmeister im Hause der Barone von Riedesel) Hölderlin im April 96 besucht und dabei vielleicht auch Sinclair und Zwilling kennengelernt und gesprochen. Der Dialog über die systembeschließende Rolle der Schönheit könnte also real stattgefunden haben, und auch die Grundlagen des Ältesten Systemprogramms könnten damals wirklich ausgehandelt worden sein. Es ist sogar vermutet worden, daß Schelling, der ja wohl der Verfasser ist, es Hölderlin bei der Durchreise mitgebracht und daß Hegel es im Winter abgeschrieben hat (in Hegels Abschrift ist uns das Fragment nämlich nur erhalten).

Davon abgesehen, geben uns Straußens Zitate doch einige Anhaltspunkte: Zwilling scheint, gerade wie Sinclair, die Reflexion über die Relata Ich und Nicht-Ich gestellt zu haben. Daß ihm der Gedanke der höchsten Einheit über aller Trennung wichtig war, widerspricht dem nur scheinbar. Schließlich hat auch Sinclair den Gedanken des Seins und die in ihm ausgedrückte ‚Einigkeit‘ von derjenigen Einheit unterschieden, die bloß ein Relations-Ausdruck ist, nämlich die Einheit (des Ich) im Gegensatz zur Mannigfaltigkeit (des Nicht-Ich). Bilden sich Ich und Nicht-Ich (als Rela-

ta) allererst durch Reflexion aus, so spricht viel dafür, die Reflexion ihnen gegenüber als höhere Einheit auszuzeichnen; auch wenn die Reflexion, wie der Briefentwurf formuliert, für die „Trennung“ verantwortlich ist. Diejenige Einheit jedenfalls, die von der „Empfindung“ (nicht von der Reflexion) aufgefaßt wird, kann nicht gut die Sinclairsche Einigkeit sein (sonst wäre die Reflexion nicht das Höchste). Sie kann nur die undifferenzierte Einheit (im Gegensatz zur Mannigfaltigkeit) sein. Und dann befinden wir uns wieder innerhalb des Kantschen Sprachspiels, wonach ‚Empfindung‘ allein es ist, wodurch ‚Sein‘ aufgefaßt wird, weil sie allein ein unmittelbares, nicht-begriffliches Bewußtsein ist. – Aber ich gebe zu, daß Straußens Referat zu wenig genau ist, um meine Deutung sicher abzustützen. Interessant ist jedenfalls die Überzeugung von der hohen Bedeutung der Einbildungskraft und des Schönen. Dieser Gedanke ist für ein von Platon begeistertes Zeitalter nicht verwunderlich, besonders nicht nach dem Erscheinen von Schillers Ästhetischen Briefen. Aber der „Ästhetische Gesichtspunkt“ wird bei Zwilling zum ‚höchsten‘ überhaupt, weil nur er das Schwanken zwischen Reflexion/Trennung und Empfindung/Einheit so überwindet, daß die höchste Einigkeit beider Ereignis wird (bei Schiller wie bei Kant blieb der ästhetische Zustand doch nur eine Art Vorschein – von „Symbol“ – der unmöglichen Einheit von Natur und Freiheit: eine Einheit-als-ob, keine sich wirklich ereignende Einheit).

Mehr Anhaltspunkte finden wir in der Theorieskizze *Über das Alles*. Anders als Sinclair und Hölderlin scheint Zwilling nunmehr der Reflexion selbst und ihr allein die Heilung des Gebrechens der Trennung zuzutrauen, „weil zugleich in einer Beziehung [nach dem Gesetz des Erkennens-durch-Entgegensetzung] eine Nichtbeziehung begriffen ist. So muß das Bezogene als nicht bezogen entgegengesetzt werden, oder es muß schlechterdings die Beziehung des Satzes und Gegensatzes als absolut gesetzt werden“ (Strauß 391; Jamme/Henrich, *Jakob Zwillings Nachlaß*, 64 f.): ein Gedanke, der, wie immer unausgeführt und nur angedeutet, auf Hegels Absolut-Setzung der selbstbezüglichen Negation (oder der Reflexion) hinausläuft. Sie, die autonom gesetzte „Kategorie der Beziehung überhaupt“, schließt Zwilling, sei das wahrhaft Unendliche, ja „die Unendlichkeit selbst“ (Strauß 392; Jamme/Henrich 65). – Übrigens findet sich auch der für Hölderlin und Sinclair charakteristische Gegensatz von Einigkeit „dem Gehalt nach“ und Trennung „der Form nach“ durchgängig in Zwillings Fragment (l.c.).

Aber wir müssen ein wenig mehr ins Detail gehen. Dieter Hen-

rich sieht Zwillings kleinen Systementwurf vor dem Hintergrund einer prinzipiellen Zweideutigkeit, die alle Entwürfe des Homburger Kreises durchzieht: die Unentschiedenheit nämlich zwischen Entfaltung einer Begriffsform des metaphysischen Monismus (also der Ein-Allheits-Lehre) und realphilosophischen Interessen (das Sein, das Subjekt, das Nicht-Ich sind ja keine bloß logischen, sondern reale Größen) (Dieter Henrich, *Jakob Zwillings Nachlaß*, in: *Konstellationen*, 81/3–100, zuerst in umfangreicherer Form und mit dem Untertitel *Gedanken, Nachrichten und Dokumente aus Anlaß seines Verlustes* abgedruckt in: *Homburg vor der Höhe in der Deutschen Geistesgeschichte*, hg. von Chr. Jamme und O. Pöggeler, Stuttgart 1981, 245–266). So weiß man nach der Lektüre von *Urtheil und Seyn* oder der *Raisonnements* nicht genau, ob das einige Ursein die Ur-teilung-durch-Reflexion überlebt (so, daß die Reflexion das Sein in ihrer Begriffssphäre nur nicht berührt) oder ob es sich nach der Ur-teilung (wie das Sein der Hegelschen Logik) vollkommen in Reflexion als in seine reichere Fortbestimmung auflöst. Für Hölderlin und Sinclair wird man zum ersten Glied der Alternative neigen; denn wie soll ein unendliches Streben der Reflexion nach Wiederaneignung des verlorenen Einen verständlich gemacht werden, wenn die Reflexion das Sein vollkommen in sich aufheben (und das heißt: aus eigenen Begriffsmitteln aufklären) könnte? Vergessen wir nicht, daß die Voraussetzung eines durch Differenz gar nicht charakterisierbaren ‚absoluten Seins‘ auch und vor allem darum ‚notwendig‘ wurde, weil anders die Einheit desjenigen Prinzips nicht fundiert werden kann, von dem Fichte als vom ausgemachtsten ausging: dem Ich nämlich, das Hölderlin und Sinclair ohne weiteres mit dem Selbstbewußtsein (und das heißt: einem durch Teilung ausgezeichneten Bewußtsein) identifizieren. Löste sich der Gedanke des einigen Seins nun mit Haut und Haar in den der Reflexion auf (die durch einen Selbstbezug ausgezeichnet ist), so träte das Problem nur auf der Stelle, um dessentwillen die Voraussetzung einer nicht-selbst-mehr-bewußten Einheit überhaupt notwendig wurde: nämlich die Erklärung eines Selbstbezugs als eines *Selbstbezugs*. Gäbe es nicht, so war Hölderlins Gedanke, eine auf Relation gar nicht zurückführbare Einheit, so würde die reflexive Beziehung des Subjekt-Ichs aufs Objekt-Ich nimmermehr als ein *Selbstbezug* einleuchten können.

Ganz anders Zwillings Lösungsvorschlag. Soll – gemäß der *De-vise* *τὸ καὶ πᾶν* – das einige Sein und das differente Mannigfaltige eines und dasselbe sein (soll also zwischen ihnen die Kontinuität einer Fortentwicklung herrschen), so muß der Gedanke des Seins

verlustlos in den der Urteilung übersetzt werden können. Dann darf aber natürlich zwischen dem Sein und der Urteilung kein unüberwindlicher Abgrund klaffen. In der kleinen Abhandlung *Über das Alles* fällt der ästhetische Ausweg weitgehend fort (er überlebt allenfalls in der Auszeichnung der Einbildungskraft, die die synthetische Idee des Alles bildet [Strauß 390; Jamme/Henrich 63]). So muß die Reflexion allein für die bruchlose Vermittlung des Einen mit dem Allem aufkommen.

Man kann sich, ohne noch in Zwillings Text zu blicken, vorab ausmalen, unter welchen Bedingungen dergleichen überhaupt möglich sein kann. Die Reflexion müßte aus ihren eigenen Mitteln den Gedanken der Beziehungslosigkeit verständlich machen, wie er im ‚Sein‘ vorliegt. Und aus Hegels ‚Logik des Seins‘ wissen wir, wie das geschehen könnte: Man interpretiert die Unbezüglichkeit des Seins selbst listig als eine Relation, nämlich (in Hegels Worten) als ‚Beziehung *nur* auf sich‘ (im Gegensatz zur Beziehung-auf-anderes). Von dieser gleichsam einstelligen Beziehung ist dann weiter zu zeigen, daß sie – gründlicher entfaltet – identisch ist mit der Beziehung eines Relats auf ein anderes (also der zweistelligen Relation); denn auch im Selbstzug eines Relats nur auf sich liegt ja per definitionem eine *Relation* vor. Nun bleibt nur, in einem dritten Schritt zu zeigen, daß die Beziehung-nur-auf-sich mit der expliziten Beziehung eines Relats auf sein Korrelat ihrerseits identisch ist, weil das Korrelat ja in einem monistischem System wieder nur es selbst (oder eine Modifikation seiner) sein kann. Und so wäre gezeigt, daß die unentfaltete Relation, die anfangs ‚Sein‘ hieß, in ihrer begrifflichen Ausfaltung mit dem zusammenfällt, was wir ‚Reflexion‘ nannten – und zwar so, daß kein Moment dessen, was im anfänglichen Gedanken gedacht war, in den weiter fortbestimmten Begriffen fehlte. Diese Fortbestimmungen wären vielmehr operative Begriffe, also solche, die rückwirkend reicheres Licht werfen auf anfängliche Begriffe, die aber anfangs noch nicht voll bestimmt sein konnten und so an eine begriffliche Ausdifferenzierung appellieren. (Übrigens wäre in diesem Gedanken noch immer Diezens Kritik an Reinholds Grundsatzphilosophie berücksichtigt, die ja eben geltend gemacht hatte, daß Reinholds vorgeblich selbstgenügsamer Grundsatz in Wahrheit Prämissen in Anspruch nimmt, die er erst nachträglich aus reicher bestimmten Begriffsverhältnissen begründen kann.)

Diese Voraussetzungen liegen also Zwillings kleinem System zugrunde, allerdings nicht so Hegelisch-explizit, wie ich sie gerade skizziert habe. Aber Hegels noch in Frankfurt formulierter Grund-

satz, daß nämlich alle Beziehung ein Beziehungsloses (gedeutet als Beziehung-*nur*-auf sich) in sich fasse, läßt sich doch wohl als direktes Echo auf Zwilling's These lesen, daß „zugleich in einer Beziehung eine Nichtbeziehung begriffen ist“ (Strauß 391, Jamme/Henrich 64) und „daß die Betrachtung der Beziehung auf ihrer höchsten Stufe Beziehung mit der Nichtbeziehung ist“ (392/65; vgl. *Konstellationen*, 98 f.; die parallele Formulierung findet sich in *Hegels theologische Jugendschriften*, hg. von H. Nohl, Tübingen 1907, unveränderter Nachdruck Frankfurt/M. 1966, 348). Nur so nämlich kann Zwilling glauben, den Gedanken des in sich nicht differenzierten Seins (den er als Nichtbeziehung beschreibt) in der Struktur der Reflexion selbst unterzubringen.

Allerdings unterscheidet sich Zwilling von Hegels Konzept eines endlich erreichten absoluten Wissen entschieden dadurch, daß er die reflexive Wiederaneignung des Ausgangsgedankens ‚Sein‘ (also den Gedanken des ‚Alles‘) für „eine Idee der Imagination, als ein vollkommenes Ganze dargestellt“, erklärt (Strauß 390, Jamme/Henrich 63) – also als eine bloße Idee,

dessen Begriffes sich zu bemeistern wir den Weg betrachten als einen progressiven Wechsel der Reflexionen, die alle nur verschiedene Modifikationen der ersten Reflexion sind und deren Auflösung in der Unendlichkeit liegt (l.c.).

Das bedeutet, daß die Einheit auch bei Zwilling einen Vorrang vor der Trennung bewahrt. Und dieser Vorrang macht sich so geltend, daß er (wie bei Sinclair) innerhalb der Reflexion wie eine Forderung wirkt, Einheit unter Bedingungen der Reflexion wiederherzustellen (aber diesmal Einheit-um-Mannigfaltigkeit-bereichert, ἐν καὶ πᾶσι; Zwilling spricht charakteristischer von einer „Wiedervereinigung“ der Getrennten [391/64; Hervorh. von mir]). Das Alles zu verwirklichen, ist nun eine unendliche Aufgabe, eine Idee im kantischen Sinne. Aber wir haben in der „Idee vom Alles“ ein unverlierbares Richtmaß, an dem wir die Zerteiltheit der reflexiven Welt messen, durch das wir diese Zerrissenheit aber eben auch auf die sich durchhaltende Einheit beziehen können:

Die Idee vom Alles besitzen wir in jedem Moment der Trennung aus der Vereinigung. so gewiß als jeder Moment eine Abteilung oder Zeitraum ist, der jedesmalen, um mir als Zeit zu erscheinen, mit der Unendlichkeit [das meint: auf die Bestimmungsunbezogenheit; vgl. 64: ‚unendlich ist, was keine Bestimmung mehr erleidet‘] muß so bezogen werden, daß sie sich wechselseitig aufheben und bedingen. Und darin besteht der Zusammenhang des Bewußtseins und die Einheit des Gedächtnisses, daß jede Refle-

xion eine negative Gemeinschaft mit der andern hat, insoferne sie alle auf gleiche Art die Unendlichkeit aufheben (Strauß 390; Jamme/Henrich 63).

Nun sieht man freilich nicht leicht, wie die anfängliche ‚Unendlichkeit‘, einmal ‚endlich‘ und zum ‚Correlat‘ der ‚Reflexion‘ geworden, ihre einigende Kraft im Strom der ‚unendlich aneinander gereihten‘ und sich potenzierenden Reflexionen soll bewahren können (l.c.). Man sieht das umso weniger, als Zwilling ausdrücklich sagt, mit der „erste[n] Auf-einander-Beziehung“ geschehe „die Aufhebung alles Absoluten“ (l.c.), ja, es gebe „schlechterdings der Form nach nichts Absolutes, außer daß wir absolut annehmen können, daß es nichts Absolutes gebe“ (392/65). Aus dieser Selbstzerstörung der Unendlichkeit (oder Absolutheit) folgert Zwilling nun, es müsse „schlechterdings die Beziehung des Satzes und Gegensatzes [also der Relate der Beziehung] als absolut gesetzt werden“ (391/65). Damit sind wir aber wieder in der theoretischen Situation, die Hölderlin durch die Forderung eines ‚absoluten Seins‘ jenseits aller Relation (einschließlich der Selbstbeziehung des Bewußtseins) vermeiden wollte. Denn die Relation ist keine suisfiziante Struktur. Soll sie sich von der bloßen indifferenten Verschiedenheit abheben lassen (oder, in anderen Worten, sollen die Glieder nicht als einander äußerlich, sondern als intern aufeinander bezogen erkennbar sein), so muß in ihnen eine Einheit walten, die aus dem Spiel der Relation selbst nicht einsichtig gemacht werden kann. Zwar findet sich dieser Gedanke auch bei Zwilling. Aber gerade wie später bei Hegel kann er sich gegen den anderen Gedanken der restlosen Auflösung des Seins in der Reflexion nicht behaupten; Einheit geht unter in Reflexionsverhältnissen, die nur durch eine Erschleichung die Eigenschaft des *Selbstbezugs* bewahren konnten.³⁸ Zwar macht Zwilling eine Unterscheidung zwischen Materie und Form und sagt dann, daß die anfängliche „Unendlichkeit [nur] der Form nach aufgehoben, der Materie nach aber vorhanden ist“ (392/65). Aber wenn das stimmt, dann befinden wir uns erneut im Hölderlinschen, nicht mehr im Hegelschen Theorierahmen: ‚dem Gehalt nach‘ besteht nur das einige Sein; ‚der Form nach‘ haben wir mit einer Korrelation zweier zu tun, die nicht von ungefähr als ‚Etwas‘ und ‚Nichts‘ unterschieden werden.

³⁸ Daß genau dies Schellings Kritik an Hegels ‚Logik der Reflexion‘ sein wird, habe ich gezeigt in *Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik*, Frankfurt/Main 1975, erweiterte Neuausgabe München 1991.

Das Etwas entsteht aus der Verendlichung des Urseins unter dem Blick der Reflexion. Es kann sich als solches aber nur geltend machen in Abhebung vom Nichts. So kann man (zugegeben, etwas Sartrianisierend) sagen, die Reflexion ‚nichte‘ das vordem opake Ursein und mache es zum Gegenstand eines darauf gerichteten Bewußtseins. Da das Bewußtsein nicht das ‚ganze‘ Sein vergegenständlichen kann, anders gesagt: da das Sein jedes mögliche Bewußtsein-von-ihm übertrifft, entsteht die regulative Idee des ‚Alles‘ als Zielpunkt einer unmöglichen, aber geforderten vollkommenen Darstellung des Seins im Bewußtsein.

So aber argumentiert Zwilling gerade nicht. Er stellt sich resolut auf den Standpunkt der Reflexion als des Mediums, in dem allein wir uns über das einige Sein verständigen können. Geradehin vom Sein zu reden, ist eine „Ohnmöglichkeit“, „eine die Reflexion überspringende Idee (. . .) oder (. . .) eine Abstraktion“ (391/64). Und selbst wenn diese Abstraktion durchführbar wäre, so hätte sie für uns keinen Gehalt und keine Bestimmtheit. Denn erkennbar ist nur, was (gemäß dem „höchste[n] Prinzipium der Auf-einander-Beziehung“), von einem Gegensatz sich abhebt, anders gesagt: innerhalb einer Relation bestimmt ist. Und die rein ‚negative Idee‘ der Unendlichkeit als der Bestimmungsunbezogenheit erweist sich gerade, indem ich sie so formuliere, als auf Bestimmung bezogen (l.c.). Also kann die Dimension der Beziehung nicht übersprungen, sie muß als die wahre Unendlichkeit anerkannt werden (und angeblich kommt in ihr, ja nur in ihr auch der Gedanke der Beziehungslosigkeit zum Zuge).

Dagegen könnten Hölderlin und Sinclair geltend machen (und ich schließe mich ihrem Argument an), daß die Reflexion zwar allerdings unüberspringbar ist in dem Sinn, daß wir jenseits ihrer unser Bewußtsein verlieren, vor dem wir alle unsere Thesen ausweisen müssen, wollen wir nicht ins transzendente Spekulieren der vorkritischen Philosophie zurückfallen. Aber daraus folgt doch nicht, daß die Reflexion aus eigenen Mitteln das Selbstbewußtsein ihrer Einheit erklären könnte. Und gerade das war schließlich der Grund, über die Identität des Ich=Ich (und damit ‚über die kanti-sche Grenzlinie‘) hinauszugehen und ein Sein zu postulieren, das, selbst unbewußt, dem Bewußtsein seine Einheit widerfahren läßt. Bei Zwilling wird die Reflexion überfordert: Sie muß Erkenntnis- und Realgrund der Einheit zugleich sein. Hölderlin und Sinclair entflechten den Real- und den Erkenntnisgrund. Daß wir *Einheit* erkennen (und nicht stete Gespaltenheit), können wir nicht der Reflexion, sondern nur der Intervention des Seins zuschreiben.

Daß wir sie aber wirklich *erkennen*, geht aufs Konto der Reflexion. Sie erlaubt dem Sein zu erscheinen; aber sie erschafft es nicht.

Zwilling's Systemansatz führt in den absoluten Idealismus, so wie Hölderlin's Argumentationsskizze gleich mit dem ersten Schritt davon Abstand nimmt. Schelling wird später zwischen beiden Modellen als zwischen der negativen und der positiven Philosophie unterscheiden und die erstere mit Hegels, die zweite mit seiner eigenen (Spät-)Philosophie identifizieren. Die erste sagt (darum heißt sie ‚negativ‘), was das Sein nicht ist, nämlich Erscheinung für ein Bewußtsein (μῆν). Die zweite spricht von der Wirklichkeit jenseits des Bewußtseins, darum heißt sie (immer noch im Rahmen der kantischen Sprachregelung übers Sein qua Gesetz-sein) ‚positiv‘.

Dies war auch die Überzeugung des Novalis.

IX. Henrichs Jena-Projekt macht halt vor den im engeren Sinne frühromantischen Reflexionen der Novalis und Friedrich Schlegel. Ein Hauptargument, das er dafür angibt, ist, daß sie „der Jenaer Diskussionslage vom Frühjahr 1795 nachgefolgt“ seien, also keine Auskunft über die Genesis des schon im Mai 95 voll entfalteten Keimgedankens liefern.³⁹ Zwar gibt Henrich zu, „Hardenbergs Reflexionen zeichnen sich durch eine weiter ausgreifende spekulative Beweglichkeit als die Hölderlin's aus“.⁴⁰ Dennoch will er die *Fichte-Studien* nicht als einen Meilenstein in der Entwicklung eines Denkens aus unverfügbarem Grunde gelten lassen. Aber abgesehen davon, daß man an diesem Kriterium seine Berechtigungs-Zweifel haben kann: Ist die These von des Novalis Nachläuferschaft eigentlich ausgemacht? Denn warum sollte für Novalis nicht recht sein, was Henrich für Hölderlin als billig erachtet, daß nämlich „solche gedrängten Texte, denen eine dichte Argumentationsfolge entspricht, (...) nur als Summe eines Reflexionsprozesses gelingen (können) – in einigem Abstand zu einer Lektüre (...)“.⁴¹ Meine These ist, daß Novalis – durch die Umstände seiner besonders anfangs sehr zeitaufwendigen Tennstedter Lehrzeit als Amtsaktuar gehindert⁴² – seine Notizen zwar erst im

³⁹ *Der Grund im Bewußtsein*, 750.

⁴⁰ L.c., 751.

⁴¹ L.c., 389.

⁴² „Meine Praxis raubt mir $\frac{3}{4}$ des Tags. Das übrige Viertel ist so eingeteilt, daß Freunden und Büchern sehr wenig bleibt“ (Brief an Fr. Schlegel von Mitte November 1794, NS IV, 145). Protokolle und Berichte in Rechtsstreitigkeiten, in Zoll- und Grenzfragen füllten den Tag. Außerdem suchte sich Novalis so oft wie möglich freizumachen, um zu seiner Geliebten nach Grünungen zu eilen.

Herbst 95 zu Papier bringen konnte. Da diese Notizen die entscheidende Einsicht aber gleich auf den ersten Anhieb preisgeben und mit ihnen ein ganz eigener und vorbildloser Gang der Anti-Grundsatz-Philosophie eröffnet wird, muß auch für sie gelten, was Henrich für Hölderlin reklamiert, nämlich daß sie die Frucht anhaltender Denkbemühungen aus früheren Monaten, wenn nicht Jahren sind.

Ich kann unter den gegebenen Knappheitsbedingungen nur einige wenige Bindeglieder benennen, durch die Novalis Zugang hatte zu jener von Henrich liebevoll rekonstruierten Jenaer ‚Konstellation‘: Da sind zunächst Hardenbergs sehr gute persönliche Kenntnis Niethammers, von Herberts und Erhards, ja das mit ihnen eine Zeitlang gemeinsam verbrachte Studium bei Reinhold in Jena (die Immatrikulation vom 23. 10. 1790 erlosch Anfang Oktober 91; aber nach Tiecks Bericht „blieb er bis 1792“);⁴³ die Mittlerrolle von Novalis' altem Hauslehrer Carl Christian Erhard Schmid, die, wie besonders der Briefwechsel mit Friedrich Schlegel und einige andere Dokumente belegen, noch in der kritischen Zeit der Konzeption der *Fichte-Studien* intensiv gewesen sein muß, so wie Novalis ja für seine *Fichte-Studien* das Kant-Wörterbuch von Carl Christian Erhard Schmid und noch in seinem „Allgemeinen Brouillon“ von 1798 dessen *Empirische Psychologie* benutzt und zitiert (NS II, 191, Z. 23 f.; III, 356, Nr. 524);⁴⁴ wir

⁴³ NS IV, 552, Z. 24. In der Tat hat Novalis um Weihnachten den kranken Schiller besucht (vgl. l.c., 98, Z. 12 f.; ferner Schillers Schreiben an Götschen vom 15. Jan. 9; ebenso am 20. Jan. 92 [571, Z. 19 ff]).

⁴⁴ Uns sind leider keine Briefe bekannt; aber Schmidts Nachlaß ist auch noch gar nicht gesichtet, und der des Novalis ist teilweise verloren. Wir haben ja übrigens auch die Briefe zwischen Niethammer und Novalis nicht, die sich – wenigstens früher einmal – in Ludwig Döderleins Nachlaß befunden haben müssen. Hans-Joachim Mähl berichtet in der editorischen Einleitung zu den *Fichte-Studien* von einer brieflichen Mitteilung Dr. Ludwig Döderleins, daß „im Niethammer-Nachlaß sich zwei unveröffentlichte Briefe Hardenbergs befinden, die dieser von Tennstedt aus (also vor dem Februar 1796) an Niethammer gerichtet hat“ (NS II, 32). Döderlein hat sie, wie gesagt, der Novalis-Ausgabe nicht zur Verfügung gestellt – ebensowenig wie die Novalis betreffenden Einträge in Niethammers Tagebuch, die Döderlein darin entdeckt haben will (l.c.). Es sei darin „fast immer um eine von beiden Seiten vorhergesehene Mitarbeit Hardenbergs am ‚Philosophischen Journal‘ [gegangen]“ (l.c.).

Da wir diese wichtige Dokumente nicht kennen, sind unsere einzigen – allerdings signifikanten – Dokumente vorderhand erstens Hardenbergs Eintrag in Niethammers Stammbuchblatt vom Jenaer 13. April 1791, „Sonabend“ (NS IV, 85), charakteristischerweise ein Zitat aus der Freiheits-Abhandlung am Schluß der „Vorrede“ zur Zweitaufgabe von Jacobis Spinozabüchlein. Das zweite Doku-

wissen endlich, daß Novalis sich 1797 durch Schlegel (nicht erst und nicht nur durch dessen Rezension) regelmäßig das *Philosophische Journal* schicken ließ, also Kenntnis der anti-grundsatzphilosophischen Debatte haben mußte – wenn er dieses indirekten Kanals überhaupt bedurfte, da das Journal ja mit Schmid zusammen konzipiert war und im übrigen die Nachfolge von dessen verwaistem Journal bildete. Außerdem bezieht sich Novalis gleich in der I. Gruppe der *Fichte-Studien* ausführlich auf Fichtes Aufsatz *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprunge der Sprache* (NS II, 155 ff., = Nr. 9-11 [die Keimzelle der Fichte-Studien, vgl. l.c., 43], 130-1, 183, 185, 219. 249 f. u. a. m.); und der war in Niethammers *Philosophischem Journal* erschienen (Bd. I, 1795, 3. Heft, S. 255-273, und 4. Heft, S. 287-326) – Novalis las und kannte das Journal also auch schon früher, d. h. vor 1797 (vgl. NS II, 44). Im übrigen begannen die Zweifel an der Grundsatzphilosophie unter Reinholds Schülern schon in der Zeit, da Novalis einer der ihren war (1790/1, vielleicht bis Januar 92) – und so mag er den Keim des Zweifels schon damals in sich aufgenommen haben. In einem großen biographisch aufschlußreichen Briefentwurf an den Finanzrat von Oppel (NS IV, 304-314)⁴⁵ von Ende Januar 1800 hat er selbst über diese Zeit geurteilt:

In Jena kam ich in genaue Bekanntschaft mit ausgezeichneten Gelehrten und die Liebe zu den Musen gewann, je mehr mich die Mode der damali-

ment ist Niethammers Tagebuch-Eintrag (im Anschluß an ein Treffen in seinem Hause von Fichte, Hölderlin und Novalis): „Viel über Religion gesprochen und über Offenbarung und daß für die Philosophie noch viele Fragen offen bleiben“ (NS IV, 588).

J. L. Döderlein, ein Nachkomme von Niethammers Frau, hatte den Eintrag in der *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Jg. I (1948), S. 6 veröffentlicht (vgl. den Kommentar NS IV, 997), war dann aber bis zur Stunde nicht bereit, die Originale herauszurücken. Von ihnen allein wäre näherer Aufschluß, eventuell auch über Hölderlins Verhältnis zu Novalis, zu gewinnen. Bemerkenswert bleibt immer die Tatsache, daß Novalis und Hölderlin gerade bei und durch Niethammer sich kennenlernten.

Übrigens notiert Goethe in seinem Tagebuch (Jena, 29. März 1798): „Rath Schlegel und von Hartenberg [sic!] kamen zu mir. Mittag zu Hause. Gegen Abend zu Schiller, wo Niethammer und von Hardenberg waren“ (NS IV, 616). Also auch dort waren Novalis und Niethammer selbstverständlich zusammengeladene Gäste (charakteristischerweise zusammen mit Schiller) – wobei man bedenken muß, daß Jena ja nicht des Novalis Wohnort war.

⁴⁵ Julius Wilhelm von Oppel (1765-1832) war Geheimer Finanzrat im 1. Departement des Geheimen sächsischen Finanzkollegium und Referent für das Salinenwesen, wie Novalis Schüler von Abraham Gottlob Werner, dem Novalis schon aus Freiberg bekannt, seit einer Inspektion bei den Salinen Dürrenberg, Artern und Kösen im Mai/Juni 1799 sein Freund und Förderer.

gen Demokratie abtrünnig von dem alten aristocratischen Glauben machte. Die Philosophie wurde mir interessant, ich war aber viel zu flüchtig um es weiter als zu einer Geläufigkeit in der philosophischen Sprache zu bringen (l.c., 310, Z. 1-6).

Positiver äußert sich Friedrich Schlegel über diese Jahre (im Brief an den Bruder aus Leipzig vom Januar 92): „Das Studium der Philosophie hat ihm üppige Leichtigkeit gegeben, schöne philosophische Gedanken zu bilden“ (KA XXIII, 40).

Leider können wir die Vermutung, Novalis habe schon während dieser Zeit Hinweise auf die Fraglichkeit der Grundsatzphilosophie empfangen, nur möglich oder allenfalls wahrscheinlich nennen. Der lange und enthusiastische (Abschieds-)Brief an Reinhold vom 5. Oktober 1791 (NS IV, 91-98) schwärmt mehr im allgemeinen und von Schiller im besonderen, als daß er von Philosophie spräche (immerhin bekräftigt er die Intensität des Kontaktes zu Reinhold). So sind wir, anders als bei Hölderlin, über dessen philosophischen Werdegang wir doch präzisere Nachweise haben, bei Novalis auf Konjekturen angewiesen. Sie werden allerdings im Rückblick überwältigend bestätigt durch eine Analyse des Einsatzes der *Fichte-Studien*, die ihr entscheidendes Argument für das Hinausgehen über die Grenzen der Reflexion gleich auf den allerersten Seiten voll entfaltet präsentieren, also dazu nicht erst im Zuge sich überholender Raisonnements gelangen. Sie sind also offenkundig nicht erst das *Resultat* eines umständlichen Lernprozesses, über das Novalis erst am Ende der Niederschrift, also im Spätsommer 1796, verfügt hätte.

Für Novalis stellt sich die Lage vor der Niederschrift der ersten Sätze der *Fichte-Studien* so dar: Zwischen dem 11. und 13. November schreibt er an den Bruder Erasmus:

Ich habe ohngefähr 3 Stunden des Tages frey, i.e. wo ich für mich zu arbeiten *wollen kann*. Dringende Einleitungsstudien auf mein ganzes künftiges Leben, wesentliche Lücken meiner Erkenntniß und nothwendige Uebungen meiner Denkkräfte überhaupt nehmen mir diese Stunden größtentheils weg“ (NS IV, 159, Z. 7-11).

Bringt man diese Bemerkungen mit dem detaillierten lebensgeschichtlichen Rückblick aus dem Briefentwurf von Ende Januar 1800 an den Finanzrat von Oppel zusammen, so hat Novalis eben damals, noch in Tennstedt, seine „Nebenstunden alten Lieblingsideen und einer mühsamern Untersuchung der Fichtischen Philosophie“ gewidmet (311, Z. 3 f.). Eine spätere Datierung ist nicht

nur durch den Vergleich der Schriftproben versperrt,⁴⁶ sondern auch dadurch, daß Novalis an von Oppel schreibt, seine Fichte-„Untersuchungen“ haben noch in Tennstedt stattgefunden, wo Novalis seit dem 25. Oktober 94 wohnte (am 30. Dez. 95 erhielt er die Ernennung bei der Salinendirektion in Weißenfels, reiste aber schon Anfang Januar ab; er war noch mal einen Monat des Früh-

⁴⁶ Ich habe dazu keine eigenen Handschriften-Forschungen unternommen, sehe aber nicht den leisesten Grund, die Ergebnisse anzufechten, zu denen Havenstein, Ritter oder Mähl beim Schriftproben-Vergleich gelangt sind. Zunächst zeigen alle zu diesem Text gehörigen Handschriften das runde *st*, das zwischen dem 20. 9. 96 (Brief an Erasmus) und dem 1. 1. 97 (Brief an Friedrich Schlegel) gegen das gehakten *st* aufgegeben wurde. Ferner gibt es vielfache und genaue Ähnlichkeit aller Handschriften in Schriftzügen, Papierbeschaffenheit und -format. Ich zitiere das entscheidende Datierungskriterium in Mähls Worten: „Die letzte Unsicherheit aber, die durch den ‚Rückfall‘ zur alten Schreibform des runden *st* zwischen dem 23. Mai und dem 5. September 1797 hervorgerufen wird und die Haering veranlaßt hat, ohne Kenntnis der Handschriften dem Kriterium der Schriftzüge jede Beweiskraft abzusprechen, wird durch eine neue Beobachtung beseitigt, die an Bedeutung derjenigen von Havenstein entspricht. Es ist das Verdienst von Dr. Heinz Ritter, erstmals auf einen / Wandel der ‚R‘-Formen zwischen 1795 und 1796 aufmerksam gemacht zu haben, der eine neue Gruppierung der Handschriften möglich macht. Diese Beobachtung, die sich nach Prüfung aller zur Verfügung stehenden Briefe und unter Heranziehung aller weiteren, sachlich-inhaltlichen und biographischen Kriterien aus den *Fichte-Studien* stützen und bestätigen läßt, hat sich als außerordentlich wertvoll für die Datierung der Studien erwiesen. Trotz der relativ schmalen Basis von insgesamt 14 datierten Briefen aus den letzten Monaten des Jahres 1795 und aus dem Jahre 1796 kann der konstatierte Schriftwechsel als endgültig angesehen werden. Er vollzieht sich zwischen dem 20. 11. 1795 (Brief an Karl von Hardenberg) und dem 21. 2. 1796 (Brief an Friedrich Brachmann). Alle Briefe des Jahres 1795 zeigen bis zum genannten Datum ein normal geschlungenes ‚R‘ (vom September bis November läßt sich das an 5 datierten Briefen nachprüfen), während alle Briefe seit dem 21. Februar 1796 ein neues, aber, oben offenes und quergestrichenes ‚R‘ zeigen, das von nun an beibehalten wird (von Februar bis September läßt sich das an 8 datierten Briefen und einem weiteren, mittelbar zu datierenden nachprüfen). Aus dem Zeitraum zwischen dem 20. 11. 1795 und dem 21. 2. 96 liegen lediglich zwei Briefe vor, die keine ‚R‘-Formen enthalten (27. 12. 95 an Brachmann und 6. 2. 96 an Erasmus)“ (NS II, 37/8).

Mähl hat – natürlich gestützt auf die akribischen Forschungen seiner Vorgänger – in den Konvoluten der *Fichte-Studien* drei Schreibperioden unterscheiden können. Die für uns wichtigste ist die der alten R-Gruppen, die bis zum 20. 11. 95 belegt sind. Daraus ist sicher zu schließen, daß die *Fichte-Studien* vor diesem Zeitpunkt begonnen wurden, umfaßt doch die erste Gruppe 114 (!) Seiten. Die II. Gruppe (zwischen dem 20. 11. 95 und dem 21. 2. 96) enthält Übergangs- und Mischformen, die neuen R-Formen (III. Gruppe) sind ab dem 21. 2. 96 belegt (l.c., 38/9). Da Novalis zwischen dem 21. September und dem 22. Oktober häufig auf Reisen war, muß der Beginn der Aufzeichnungen entweder noch vor Ende September oder ab Ende Oktober angesetzt werden. Ersteres hält Mähl für „wahrscheinlicher“ (l.c., 43,₁).

jahrs 97 in Tennstedt, das fiel aber in die Zeit von Sophies Tod: Seine Aufzeichnungen beschränken sich aufs Tagebuch, das eindeutig andere Schriftzüge als die frühen Fichte-Studien aufweist). Ich glaube, es besteht kein Grund, die Datierung der Herausgeber anzufechten.

Die *Fichte-Studien* teilen das gleiche Schicksal wie *Urtheil und Seyn*, Zwillings Nachlaß und Sinclairs Nachlaß: Sie wurden erst im 20. Jahrhundert überhaupt der Öffentlichkeit zugänglich. Die von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel im zweiten Teil der *Schriften* (Berlin 1802) zugänglich gemachten „Fragmente vermischten Inhalts“ (sie sind wiederabgedruckt in NS V, 201/3-361) sind oft gar keine geborenen Fragmente. Sie sind aus x-beliebigen Abhandlungen, Essays und Notaten, fern aller chronologischen oder sachlichen Ordnung, künstlich und willkürlich herausgebrochen worden und so erst zu Fragmenten gemacht. So hatte der damalige Leser gar keine Idee, daß die Fragmente zu verschiedenen, in sich kohärenten Sammlungen gehörten; und mangels eines Druck auf die Deutung übenden Kontextes, konnte er einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Sätze schlechterdings gar nicht verstehen, was freilich den Eindruck von Romantik, Anarchie und Magie mehrte. Erst Ernst Heilborn, der vom Verleger Reimer aufgefordert wurde, zum hundertsten Geburtstag des Novalis eine Werkausgabe zu veranstalten, bekam wieder Zugang zum Hardenbergschen Familienarchiv. Der Nachlaß war von einer Nichte des Dichter-Philosophen, Sophie von Hardenberg (1821-98), mit Hilfe ihrer Schwester Karoline (1823-1900), geordnet worden. „Sie versahen größere Handschriften von Handschriftengruppen mit großen lateinischen Buchstaben von A bis V und einzelne Blätter oder Seiten mit arabischen Ziffern (alles in roter Tinte) und verteilten diese – teilweise geheftet – auf Mappen oder Umschläge“ (NS II, VII). Heilborn ging zwar gewissenhafter als Tieck und Schlegel zu Werke, aber er veröffentlichte die sog. „Fragmente“ in der kontingenten Reihenfolge, wie sie sich in den Handschriften fanden. Schon Eduard von Bülow hatte dagegen die Fragmente nach Sachgebieten geordnet, und darin folgte ihm z. B. Kamnitzer im 20. Jahrhundert. Es ist klar, daß man auch so von der wirklichen Ordnung, vom sachlichen Zusammenhang und von der Chronologie gar keinen Eindruck bekommt. Erst in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts hat dann Paul Kluckhohn, der Editor der ersten halbwegs kritischen Novalis-Ausgabe, zum Teil nach graphologischen Kriterien, alle damals erreichbaren Handschriften neu geordnet. Aber einige Handschriften waren verloren, andere waren im Hause Har-

denberg nicht gründlich genug einzusehen. Kurz, man mußte das Ende des 2. Weltkriegs abwarten, bis neuer Wind in die Editionslage kam.

V. Wie verhalten sich nun die *Fichte-Studien* (von 1795/96) zu den metaphilosophischen Überlegungen des Hölderlin-Kreises?⁴⁷ Ich gliedere meine Deutung dieser Niederschrift in drei Thesen: 1. löst Novalis das Problem, wie ein per definitionem Unbewußtes (das Ursein) mit dem Bewußtsein vermittelt sein kann; 2. sucht er zu zeigen, wie der Gedanke der transreflexiven Einheit des Seins vereinbart werden kann mit dem anderen der Binnenartikulierteheit des Absoluten (in synthetisches und analytisches Ich, Gegensatz und Gegenstand, Zustand und Gegenstand, Wesen und Eigenschaft oder wie auch immer Novalis den Gegensatz strukturiert); und 3. stellt Novalis eine wohlexplizierte Verbindung her zwischen dem Gedanken der Bewußtseins-Jenseitigkeit des Seins und dem von der Philosophie als unendlich-unabschließbarer Approximation. Dieser letzte Gedanke integriert einerseits die wichtigste Konsequenz der grundsatz-kritischen Wende der 92er Jahre um Reinhold; und andererseits bereitet er die ästhetische Lösung des Problems vor: Was die Philosophie nur in unendlicher Zeit, also nie erreicht, das kann die ästhetische Anschauung im Nu erfassen: freilich *als* ein Unauflösliches.

Wenn der Character eines gegebenen Problems Unauflöslichkeit ist, so lösen wir dasselbe, wenn wir seine Unauflöslichkeit [als solche] darstellen. Wir wissen genug von a, wenn wir einsehn, daß sein Prädikat a ist (NS III, 376, Nr. 612).

Dies, wie gesagt, leistet die Kunst, als ‚Darstellung des Undarstellbaren‘ (III, 685, Nr. 671).

Meine drei Thesen über die Grundargumente der *Fichte-Studien* bedürfen einer Art Ouverture. Der Frage, wie denn das undarstellbare Sein vom Bewußtsein dennoch erfaßt werden könne, geht nämlich eine Reflexion über das Verhältnis von Sein und Bewußtsein voraus. Und Sie werden gleich sehen, daß sie – wie die Hölderlinsche – einerseits von Kants Urteilstheorie sich auf den Weg bringen läßt, andererseits den Spinoza-Gedanken des in allen Er-

⁴⁷ Daß Novalis seine Studien als ein Stück Metaphilosophie versteht, zeigt vor allem das entscheidende Notat Nr. 14, in der nach dem Wesen der Philosophie gefragt wird. Rückblickend spricht Novalis von „unsrer Deduktion der Philosophie“ [Z. 21]. Vgl. auch Nr. 9 (S. 108): „Erfordernisse einer allgemeingültigen Philosophie.“

scheinungen einigen ‚Seins‘ in einer durch Jacobi vorgearbeiteten Fassung übernimmt. Kurz gesagt: Auch Novalis geht davon aus, daß das ‚Verhältnißwörtchen *ist*‘ im prädikativen Urteil sich aus dem Sinn von ‚Sein‘ (qua ‚Existenz‘ und ‚Identität‘) ergibt oder vielmehr: diesen ursprünglichen Sinn zu seinem Verständnis voraussetzt.

So setzen – analog zu denjenigen Hölderlins und Sinclairs – auch des Novalis erste selbständige Denkversuche ein mit einer Reflexion auf die Form des Urteils. Wie schon dem Savoyardischen Vikar, und dann dem Verfasser der *Kritik der reinen Vernunft* (B 141), geht es ihm um den Sinn des kopulativen ‚ist‘. Durch es wird etwas mit etwas identifiziert, wenn auch nur teilweise oder relativ. Der Sinn von ‚sein‘ ist hier wesentlich ‚identisch-sein‘. Um indessen die Identität, wie sie im Urteil ausgesprochen wird, darzustellen, mußten wir, meint Novalis, aus ihr heraustreten: „Wir verlassen das *Identische* [,] um es darzustellen“ (II, 104, Nr. 1). Diese Darstellung produziert einen „*Scheinsatz*“. Anders gesagt: Das Sein der ursprünglichen Identität verwandelt sich oder vielmehr: ent-stellt sich in die Handlung einer Synthesis, die zwar die vorgängige Identität dem Bewußtsein vermittelt (eben in Form von Urteilen und Begriffen, welch letztere ja kondensierte Urteile sind), aber eben darum auch verbirgt. Wenn der Urteilsakt gleichwohl eine Art von Identität enthüllt, so doch nur „scheinbar“: „es geschieht, was schon Ist.“ Die Handlung der Synthesis produziert ein „*Resultat*“, dessen Bestand dem Akt zuvorexistierte. Die Urteilsformen sprechen Sachverhalten mithin nur relative oder partielle⁴⁸ Identitäten zu; das Sein der absoluten Identität findet Ausdruck nur in Formen, die ihm an sich nicht zukommen, ja ihm entgegengesetzt sind: als „Nicht-Sein, Nicht-Identität, Zeichen“ (l.c.), substitutäre Formen des eigentlich Gemeinten, aber Verfehlten.

Wie Hölderlin, wie Sinclair identifiziert auch Novalis das Bewußtsein einerseits mit dem thetischen Bewußtsein („Alles erkannte ist *gesetzt*“ [241, Z. 33]), andererseits meint er, sein Gegenstand sei das im Urteil Gewußte. Wissen, meint er, komme her von ‚Was‘ (105, Z. 23) – der intentionale Gegenstandsbezug sei ihm daher wesentlich. Fügen wir nun zu dieser Bestimmung die

⁴⁸ Novalis vertritt durchgängig die These, Irrtum entstehe, indem man das Teil fürs Ganze hält (vgl. vor allem die Nr. 234, 176 ff., bes. 180: „denn Schein ist überall die Hälfte – das Halbe eines Ganzen allein ist Schein“ [Z. 18 f.]; „Der Schein entsteht also [. . .] aus dem Erheben des Teils zum Ganzen. [. . .]“ [Z. 25 f.] und passim).

andere, daß Darstellung des Urteilsgehalts im Urteil einen Scheinsatz produziert, daß also die Bedingungen des Erscheinens-im-Bewußtsein das Sein verstellen, so werden wir des Novalis Definition von ‚Bewußtsein‘ leicht verstehen: „Das Bewußtsein ist ein Sein außer dem Sein im Sein“ (106, Z. 4).⁴⁹ Mit dem „Außer dem Sein“ ist gemeint, daß Bewußtsein „kein rechtes Sein“ ist (Z. 6). Es ist sozusagen minder seiend als sein Gegenstand, das Sein. Die Griechen sprachen vom μή ὄν: von einem, das nicht gar nicht ist (dann wäre es ein οὐκ ὄν), sondern das auf bestimmte Weise sehr wohl ist, nämlich relativ aufs Sein, das aber auf eine bestimmte andere Weise nicht ist, nämlich nicht unabhängig vom Sein. Das Sein steht aber – als unbedingte Existenz oder als Jacobisches „Urseyn“ (142, Z. 13) – nicht unter dieser Bedingung. Darum ist es auch nicht bewußt und bekannt („ohne Bewußtsein“ [Z. 6/7; „im Unbekannten“ [144, Z. 29]). Sein wäre auch, wenn kein Bewußtsein, kein Wissen, kein Urteil von ihm (oder über es) bestünde (vgl. 106, Z. 20-23). Bewußtsein dagegen existiert nur als Intentionalität: als wesenhaftes Bezogensein-aufs-Sein. Jeder Bezug unterscheidet, und in der Unterscheidung gründet die Bestimmtheit der Unterschiedenen: „Jedes Ding ist [nur] im Entgegengesetzten erkennbar“ (171, Z. 14). Hinsichtlich seiner bewußtseinsbezogenen Seite ist mithin auch das Sein bestimmt – aber gerade dadurch entweicht es als „Nur Seyn – oder Chaos“ (Z. 26 im Kontext) und gibt einem Reflex Raum, der nun vom ‚Gefühl‘ aufgefaßt werden kann. Novalis umschreibt diesen Entzug in den Worten, der eigentliche Geist des Absolutum sei über der Betrachtung der Reflexion „da heraus“ (114, Z. 9); und manchmal sagt er, die „Urhandlung“, die dem Gefühl gegeben werde, verschwinde unter dem Blick der Reflexion.

Man kann die Wirkung der intentionalen Beziehung des Bewußtseins aufs Sein aber auch so charakterisieren: Der Bezug produziert „ein Bild des Seins“ (Z. 9 und 10) – oder auch ein „Zeichen“ (Z. 10). Das Zeichen ist dann die „Darstellung“ oder das Bild „des Nichtseins im Sein, um das Sein für sich *auf gewisse Weise dasein* zu lassen“ (Z. 11 f.; zur Zeichentheorie vgl. 108 ff., Nr. 11). Anders gesagt: Das transzendente Sein läßt sich vor dem Bewußtsein durch einen bewußtseinszugewandten Repräsentanten vertreten, der nicht es selbst ist.

⁴⁹ Dem entspricht die Definition des Ich als Ek-stasis: „Es findet *sich*, *außer sich*“ (150, Nr. 98, Z. 29 f.). Diese ekstatische Selbstfindung deutet Novalis als Empfindung (und diese wiederum, Fichte folgend) als „Ein- Innenfindung in der Wirklichkeit“ (Z. 30 f.).

Damit reimt sich zusammen, daß Novalis „alles Denken (...) eine Kunst des Scheins“ nennt (181, Z. 1 f.). „Aller Denkstoff ist Scheinstoff“ (Z. 14). „Denken ist Ausdruck / die Äußerung / des Nichtseins“ (146, 25 f.). Das vergegenständlichende Denken bringt uns also um die Erfassung des Seins in seiner Ungegenständlichkeit (194, Nr. 278 ff.; Novalis nennt das ungegenständliche Wesen des Absoluten erst ‚Gegensatz‘, dann ‚Zustand‘: 210 ff.). Indem des denkenden Subjekts Blick auf „was“ zu treffen glaubt, thematisiert er *„im Grunde“* oder *„eigentlich“* nichts (115, Z. 28 und 6; 118, Z. 16 ff.). Dazu paßt auch die folgende Notiz (die allerdings vom Ursein noch gar zu fichteanisierend/schellingianisierend als vom absoluten Ich spricht):

Reflektiert das Subjekt aufs reine Ich – hat es nichts – indem es was für sich hat – reflektiert es hingegen nicht darauf – so hat es für sich nichts, indem es was hat (137 f., Nr. 49).

Und passend in diesen Kontext ist auch die Notiz Nr. 41, die dem Subjekt – jenseits seines intentionalen Bezugs aufs Absolute – alles Sein abspricht (denn das Subjekt ist ja gerade darin ein $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$, daß es nur *ist*, insofern das Sein sich ihm zum Gegenstand macht und so in seinem relativen Sein erhält/stützt). Ohne ein Sein sich vorzusetzen (oder ohne aus der Relativität seines Wesens das ‚Postulat‘ des absoluten Seins zu erheben), könnte das Bewußtsein gar nicht als Seins-Bezug bestehen.⁵⁰ „Daraus sehn wir beiläufig, daß Ich im Grunde nichts ist – Es muß ihm alles *Gegeben* werden“ (273, Z. 31 f.).

Aber nicht nur das Seins-Bewußtsein muß Sein als Schein verfehlen. Auch die Reflexion – als ein Spezialfall des gegenständlichen Bewußtseins, wobei der Gegenstand hier das Bewußtsein selbst ist – produziert eine Schein-Kenntnis. Die reflexive Selbst-

⁵⁰ „Das Reale vom idealen getrennt ist Objektiv. Der Stoff allein betrachtet, als Objekt. Das Gefühl wäre Beziehung aufs Subjekt. Das Subjekt ist aber das mittelbare Ich. Das Mittel müßte das sein, wodurch das Subjekt aufhörte Subjekt zu sein – dies ist aber Stoff und Form, Gefühl und Reflexion, Subjekt und Objekt in wechselseitiger Beziehung. Hier wechseln die Rollen – Objekt wird Subjekt – Subjekt Objekt. Für das Subjekt ist hier totaler Widerspruch – es hebt sich selbst auf – Somit ist Nichts – daher wird hier das absolute Ich postuliert – Nun ist alles berichtigt. Postuliert das Subjekt nicht das absolute Ich, so muß es hier sich in einem Abgrund von Irrtum verlieren – dies kann aber bloß für die Reflexion geschehn – also für einen Teil des Subjekts nur, dem [sic] bloß reflektierenden. Dies Verlieren ist eine Täuschung, wie jedes Erheben des Teils ? zum Ganzen Täuschung ist, das Subjekt bleibt was es ist – geteiltes absolutes und identisches Ich“ (130 f., Nr. 31).

Vorstellung schafft nun aber keineswegs das Selbst, sondern stellt nur ins Licht, was schon da war: „Was die Reflexion *findet*, *scheint* schon *da zu sein*“ (l. c., 112, Nr. 14; das ‚scheint‘ meint hier keine Restriktion überhaupt, sondern drückt nur den Sein in Schein verwandelnden Reflexions-Bezug unserer Kenntnis aus). Ein selbstreflexives Wissen, welches eine Vertrautheit mit dem Selbst auf der Grundlage eines expliziten Bezugs des Selbst auf sich artikuliert, hat zur Voraussetzung eine vorgängige Einheit, die an sich nichts mit einer Beziehung zu schaffen hat.⁵¹ Novalis nennt diese beziehungslose Vertrautheit (mit Jacobi) „Gefühl“.⁵² Sie erinnern sich an Kants These übers Sein: Sein (im Sinne von Wirklichkeit) wird allein von der Empfindung gewahrt (*KrV* B 272 f.). Und Rousseaus Savoyardischer Vikar hatte, schon im Blick auf eine Theorie des Selbstbewußtseins (bzw. – im Französischen dasselbe Wort – des Gewissens), gesagt: „Exister, pour nous, c'est sentir“.⁵³ Nun ist Fühlen eine Weise des Empfin-

⁵¹ „Wie kann der Gedanke scheiden, was Gott zusammenfügte [?]“ (*NS* II, 173, Z. 13 f.).

⁵² Auch darin wird man eine Jacobi-Anhänglichkeit sehen dürfen, die vor allem in der Schleiermacherschen Gefühls-Theorie Früchte tragen wird.

Ein Schüler Jacobis, J. Kuhn, hat Jacobis bahnbrechende, wenn auch begrifflich wenig entfaltete Theorie des ungegenständlichen Selbstbewußtseins oder ‚Gefühls‘ ausgezeichnet dargestellt und vertieft in seiner Arbeit *Jacobi und die Philosophie seiner Zeit. Ein Versuch, das wissenschaftliche Fundament der Philosophie historisch zu erklären*, Mainz 1834.

Kuhn hat den infiniten Regreß sehr klar gesehen, der entsteht, wenn man das Faktum der ‚Selbstbeobachtung‘ auf ein selbst schon ‚reflectirtes Bewußtsein‘ (...) und so in's unendliche abstützen wollte (l.c., 19). Das ‚abgeleitete oder reflectirte Bewußtsein‘ setze ein irreflexives, ‚primitives‘ oder ‚Grundbewußtsein‘ voraus, in dem keine Artikulation in Vorstellendes und Vorgestelltes mehr angetroffen werde, wie sie fürs abgeleitete Bewußtsein charakteristisch sei (35 f.). Da alle Erklärung im Bereich der Reflexion sich bewegt, erscheint das Grundbewußtsein – wie die Einbildungskraft – als ‚unerklärbar‘ (38 f., Anm.). Wie beide – das unmittelbare Gefühl und das mittelbare Wissen-von-sich-als-Gegenstand – miteinander zusammenhängen (und welches mithin die Struktureinheit von Bewußtsein-überhaupt ist), untersucht Kuhn S. 409 ff. Er sucht, das unmittelbare Selbstbewußtsein als eine nur potentielle Differenz (bei vorherrschender Identität) von Ideellem und Reellem zu deuten, die der aktuellen Differenz interessante beider im mittelbaren Selbst-Wissen nicht widersprechen könne (411 f., 514). – Auf die Schrift von J. Kuhn machte mich Alexander Weber aufmerksam, dem ich herzlich dafür danke.

⁵³ *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond [= Bibliothèque de la Pléiade], Bd. IV, Paris 1969, 600 o.; vgl. den ganzen Kontext, der die Überzeugungen des Gewissens mit dem Gefühl identifiziert.

dens.⁵⁴ Diese These übernehmen Jacobi und Novalis und wenden sie an auf das Erfassen des ‚Urseins‘. Der epistemische Status des Gefühls ist das ‚Nicht-Setzen‘ (125, Z. 1) oder ‚Nicht-Wissen‘ (105, Z. 11-3; Empfindungen sind nicht-intentional), wogegen das reflexive Bewußtsein das *setzt* (und das *weiß*), wovon es Bewußtsein ist. (Diese Unterscheidung hat ihre genaue Parallele in Sinclairs Abgrenzung der Athesis vom setzenden Bewußtsein.) Ist alles Wissen setzend, so ist klar, daß das Gefühl – oder richtiger, der „Geist“, der sich in ihm nur offenbart – kein Wissen sein könnte. Novalis schreibt ihm – abermals in den Gleisen von Jacobis Sprachregelung – den epistemischen Modus des „Glaubens“ zu. Geglaubt wird, was nicht gewußt werden kann, aber jedem Wissen unthematish vorauszusetzen ist: „Was ich nicht weiß, aber fühle / das Ich fühlt sich selbst als Gehalt / glaube ich“ (105, Z. 11-13). So ist der Glaube keineswegs unbegründet (Nr. 3). In ihm und durch ihn wird eine notwendige Voraussetzung epistemisch lediglich anerkannt:

Nur aufs *Sein* kann alle Philosophie gehn. Der Mensch fühlt die Grenze die alles für ihn, ihn selbst, umschließt, *die erste Handlung*; er muß sie glauben, so gewiß er alles andere weiß. Folglich sind wir hier noch nicht transzendent, sondern im Ich und für das Ich (107, Z. 1-4).

Damit haben wir den Punkt erreicht, an dem sich meine erste These begründen läßt.

1. Wenn nämlich zutrifft, daß das höchste ‚Sein‘ die Möglichkeiten unseres Erkenntnisvermögens überfordert, dann muß sofort die Frage aufkommen, wie denn dann von ihm Bewußtsein bestehen können soll? Das ist die Frage, welcher Novalis – der kritizistischen Grundinspiration Kants und Fichtes stets verbunden – eine Reihe von Überlegungen gewidmet hat, die man – im Blick sowohl auf ihre Vorbildlosigkeit wie auf ihre Wirkungsgeschichte – genial nennen darf. Sie eröffnen nichts Geringeres als einen eigenständigen Gang idealistischer Spekulation. An seinem Ende steht nicht ein absoluter Idealismus à la Hegel. Der Idealismus wird vielmehr selbst überwunden. Ich kann hier nur den Grundgedanken skizzieren.

⁵⁴ Wenn Novalis die Unterscheidung von Gefühl und Reflexion durch die von Gegensatz und Gegenstand ablöst, sagt er in diesem Sinne: „Darstellung des Gegenstandes liefert die Reflexion – Darstellung des Gegenstandes liefert die Empfindung“ (NS II, 206, Nr. 290, Z. 30 f.). Aber ‚Gefühl‘ ist auch sonst durchgängig mit ‚Anschauung‘, ‚Empfindung‘ (später, schon zeitlich interpretiert), mit ‚Gedächtnis‘ assoziiert. Vgl. auch 225 f., Nr. 328.

Auslöser von Novalis' Gedankenexperimenten ist eine Besinnung auf die Wortbedeutung von ‚Reflexion‘.⁵⁵ ‚Reflexion‘ heißt Spiegelung, und alles Gespiegelte ist seitenverkehrt. Halte ich einen Gegenstand vor ein Spiegelglas, werden mir Rechts und Links als Links und Rechts reflektiert. („Es wechselt Bild und Sein. Bild ist immer das Verkehrte vom Seyn. Was rechts an der Person ist, ist links im Bilde“ [142, Z. 15-17]; vgl. 153, Nr. 107, Z. 1-2: „/ Es ist das Rechts der Betrachtung des Bildes/ – das Bild ist links – und das Original rechts-/“). Auch der Lichtstrahl, der sich dem Glas nähert, scheint sich aus ihm zu entfernen und die entgegengesetzte, sich daraus entfernende Richtung einzuschlagen. Diese für die endliche Bewußtseins-Welt insgesamt charakteristische Ordnung nennt Novalis den „ordo inversus“ (127, Z. 20; 128, Z. 30 f.; 131, Z. 3; 133, Z. 26; 136, Z. 6: „Sofistik des Ichs“; Bd. III, 65, Z. 8 f.). Ihm zufolge ist das Bewußtsein „nicht, was e[s] vorstellt, und stellt nicht vor, was e[s] ist“ (226, Nr. 330, Z. 13 f.).

Sollte es sich mit der Reflexion, als die wir unser Selbstbewußtsein kennen, anders verhalten? fragt sich Novalis. In der Tat, und im Gegensatz zu Fichtes Beteuerungen, besteht ja selbst die intellektuale Anschauung in einem Auf-sich-Zurückgehen des Bewußtseins. So scheint sich in einer Dualität von Anschauen und Begreifen darzustellen, was an sich (oder, wie Novalis sagt, ‚im Grunde‘) Eins ist. Andererseits *gibt es* so etwas wie intellektuelles Anschauen, und es stimmt sogar, daß es das höchste uns erschwingliche Bewußtsein darstellt. Dann aber scheint die Identität sich zugunsten der dargestellten Relation von Anschauen und Begreifen zu entziehen; sie selbst ist kein immanenter Inhalt dieses Bewußtseins mehr. In der intellektuellen (oder, wie Novalis mit Hölderlin sagt, ‚intellektualen‘) Anschauung haben wir vielmehr das Gefühl, uns aufs Absolute *als auf ein Verfehltes* zu richten. Diese Richtung auf oder, besser, diese Sehnsucht nach dem Absoluten ist geradezu der Kern der intellektuellen Anschauung. Man muß das Vermeinte in ihr vom faktisch Erbrachten trennen: Sie tendiert auf Repräsentation des Einen, in der völligen Indistinktion des Subjekt-Pols vom Objekt-Pol, aber sie kann diese Repräsentation nur als Wi-

⁵⁵ Diese Besinnung findet übrigens ein spätes und verblüffend genaues Echo in Schellings sogenannter Erlanger Einleitungsvorlesung vom Januar 1821 *Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft* (SW I/9, 209-246; vor allem 234: „nicht mein Wissen gestaltet sich um, sondern es wird gestaltet; seine jedesmalige Gestalt ist nur der Reflex (das Umgekehrte, daher Reflexion!) von der in der ewigen Freiheit“). So schon Novalis ein Vierteljahrhundert früher.

derspiel zweier Reflexe, eben als Reflexion, vollbringen. So durchzieht sie eine charakteristische Spannung: Indem sie aufs Absolute als auf ein Verfehltes zielt, macht sie es zu ihrem Ausgangspunkt und zum Intentionalobjekt ihrer unfreiwillig reflexiven Bewegung. Novalis charakterisiert diese Richtung als ‚scheinbares Schreiten vom Beschränkten zum Unbeschränkten‘ (l. c., 114, Z. 25 ff.; 115, Z. 27 ff. auch 117, Z. 22 ff), also vom Ich (als bestimmter intellektueller Anschauung) zu dem, was im Ich mehr ist als dieses selbst: das wahrhaft Eine, das verfehlte Vor-reflexive. Novalis sagt ‚scheinbares‘; denn der Schein, wonach wir im Vollzug der intellektuellen Anschauung vom Beschränkten zum Unbeschränkten schritten, entsteht aus der Richtungs-Verkehrung aller reflektierten Verhältnisse (das Spiegelbild der Reflexion wirft uns die ursprünglichen Verhältnisse seitenverkehrt – *“ordine inverso”* [128, Z. 30] – zurück). Doch hat die Reflexion selbst das Mittel, diesen falschen Schein in Wahrheit umzuwenden, indem sie die Reflexion auf sich selbst anwendet oder verdoppelt. Eine reflektierte Reflexion wendet die Verkehrung der Verhältnisse wieder um und stellt so die Ordnung wieder her, die ihnen vor der ersten Spiegelung zukam. Was den Anschein hatte, vom Beschränkten ins Unbeschränkte zu tendieren, enthüllt sich nun im Lichte der doppelten Reflexion als „scheinbares Schreiten vom Unbeschränkten zum Beschränkten“ (117, Z. 22 f.).

Die Pointe dessen, was Novalis selbst unter den Titel „Deduktion der Philosophie“ bringt (117, Z. 21), besteht also in der Absicht nachzuweisen, daß und unter welchen Bedingungen wir berechtigt sind, von einem Absoluten zu sprechen, von dem wir zugleich leugnen, daß die intellektuale Anschauung es in sich zu repräsentieren vermöchte. Der Gegenstand der ersten Reflexion ist keineswegs das Absolute selbst, sondern dessen Fehl. Darum nennt Novalis dasjenige, was sich an die Stelle des verfehlten Gegenstandes dieser ersten Reflexion stellt, das „Was“ (116, Z. 27 f.). Die Reflexion hat nun zwar ein Objekt, aber nicht dasjenige, auf das sie aus war: das Absolute. Gegenständlicher Schein ist an die Stelle des ungegenständlichen Seins getreten. Sobald das Gefühl – in dem diese Entzugerfahrung stattfindet – selbst wieder „betrachtet“ (also reflexiv vergegenständlicht) wird, verschwindet notwendig sein „Geist“ (114, Z. 7):

Es [das Gefühl] läßt sich nur in der Reflexion betrachten. Der Geist des Gefühls [das in ihm sich eigentlich Offenbarende] ist da heraus. Aus dem Produkt [der intellektuellen Anschauung] läßt sich [aber] nach dem Schema der Reflexion auf den Produzenten schließen (l.c., Z. 8-10).

Novalis' Lösungsversuch ist ungewöhnlich selbst im Kontext zeitgenössischer Selbstbewußtseins-Reflexion. Seine Frage ist (noch einmal in anderen Worten): Wie kann vom Absoluten gesprochen werden, wenn in das Verständnis dieses Ausdrucks eingeht das Bewußtsein der Unmöglichkeit, es in den Rang einer Erkenntnis zu erheben? Erkennen ist eine kognitive Operation, die sich nach der Überzeugung der Frühromantik in Beziehungen abspielt; im Falle der Selbsterkenntnis in Form der Reflexion. Nun werden in einer reflexiven Beziehung zwei voneinander unterschiedene Seiende auf eine Einheit bezogen. Diese Einheit entgleitet aber als solche zugunsten ihrer Darstellung oder bleibt ihr sogar, streng genommen, jenseitig. – Andererseits glaubt Novalis (und diesen Zweifel teilt er mit Hölderlin, und besonders mit Sinclair) *nicht* an die Möglichkeit, die Bedingungen des gegenständlichen Bewußtseins zu hintergehen (auch wenn der Ausdruck ‚Gefühl‘ natürlich für ein nicht-reflexives Bewußtsein steht, dem der ‚Geist‘ entweicht, wenn die Reflexion sich auf ihn richtet). Darum kann nur die Reflexion selbst den Schaden wiedergutmachen, den sie durch Vergegenständlichung des Seins angerichtet hat – und das tut sie durch Selbstanwendung. Die Reflexion der Reflexion läuft aber auf eine Selbstdurchstreichung der Erkenntnismittel hinaus, die uns den Zugang zum „Urseyn“ (142, Z. 13) versperren: „Ich *bin nicht*“, notiert Novalis, „inwiefern ich mich setze, sondern inwiefern ich mich aufhebe“ (196, Z. 4 f.). Reflexionsnegation öffnet also den Gang zum Sein – damit ist der Traum der souveränen Selbsturheberschaft des Subjekts gebrochen. Es weiß sich seinem Sein nach absolut „abhängig“ (vgl. 259, Nr. 508; 528 f., Nr. 21), wenn auch verantwortlich für die Weise, in der dieses Sein zur Erscheinung gelangt. Diese Weise liegt in der Hand der Freiheit des Subjekts.

Wenn man zu Recht mit der Frühromantik eine Wende in der neuzeitlichen Diskussion um die Prinzip-Natur des Selbstbewußtseins sich vollziehen sieht, so ist's von Hölderlins und Hardenbergs Überlegung doch noch weit bis zu der hysterischen These vom ‚Tod des Subjekts‘. Sie findet in der frühromantischen Spekulation, die sachbezogen an der Aufklärung unserer unleugbaren Vertrautheit mit uns selbst gearbeitet hat, keine Stütze – und wird sie auch anderswo nicht finden, es sei denn in der dezisionistischen Selbstabdankung des Gründe suchenden und Gründe vorbringenden Denkens. Dies wäre dann vielleicht eine ‚post-moderne‘, gewiß aber keine romantische Attitüde.

XI. Noch muß ich die beiden anderen Thesen über die Grundargumentation der *Fichte-Studien* verteidigen. Ich hatte gesagt (so die 2. These), daß Novalis – anders als der Verfasser von *Urtheil und Seyn* – den Gedanken des ‚Urseyns‘ dem der Binnen-Artikuliertheit des Bewußtseins nicht schroff entgegenstellt. Bewußtsein ist ja (nach dem Sprachgebrauch schon Fichtes, aber besonders der Frühromantiker) wesentlich durch Reflexion charakterisiert. Und in der Reflexion können (oder vielmehr müssen) wir ein Reflektiertes und ein Reflektierendes unterscheiden. Soll damit nicht die Position des philosophischen Monismus verlassen werden, so muß dann die Differenzierung des Seins in der Reflexion in einem dritten Schritt selbst noch aus der Struktur des Absoluten einsichtig gemacht werden. Das läßt sich – glaube ich – leicht verstehen, wenn man sich die Alternative vor Augen führt. Wie wäre es nämlich, wenn das Absolute als fugenloses Eins *nicht* mit dem Gedanken der Differenz vermittelt wäre? Antwort: dann fiel die Differenz aus seiner Sphäre heraus. Sie wäre also etwas *außer* dem Absoluten. Gäbe es so etwas, dann wäre das Sein eben nicht das Absolute, also nicht Inbegriff aller Realität, sondern eines, das an der Seite eines anderen (von ihm Unabhängigen) besteht – eine *contradictio in adjecto* für das Seiende, dessen Natur es ist, ‚quod est omnibus relationibus absolutum‘.

In der Argumentationsskizze von *Urtheil und Seyn* (bzw. in den daran anschließenden Überlegungen Sinclairs und Zwillinges) war dieser Gedanke allenfalls in der Unterscheidung von Materie und Form berücksichtigt. Ich selbst hatte sie so umschrieben: Die materiale Einheit des Selbstbewußtseins (daß ich ein substantielles Eins, kein schizoid Seiendes bin) kommt in der Form des Urteils (Ich = Ich') nicht angemessen zum Ausdruck. Sollen aber Stoff und Form – alle *beide* – Momente einer einigen Struktur sein, so muß auch noch die Form als eine Erscheinungsweise des Einigen selbst faßlich gemacht werden. Auch Sinclair (ziemlich gleichzeitig mit oder etwas später als Novalis) hatte ja das Absolute als ein $\epsilon\nu$ καὶ $\pi\acute{\alpha}\nu$ ausgelegt. Das $\epsilon\nu$ hatte er mit der substanziellen Einheit des Ich und das $\pi\acute{\alpha}\nu$ mit der formalen Differenz der Nicht-Ich-Beziehung gleichgesetzt. Und dann ergab sich folgerichtig, daß das Sein nicht nach der Identitätsform eines ihrer Relata (des $\epsilon\nu$) heißen durfte, sondern auf einen anderen Namen getauft werden mußte: den der ‚Einigkeit‘ (im Unterschied zur ‚Einheit‘). Die volle Strukturformel fürs Absolute war dann die der Einigkeit von Einheit und Vielheit, als die Hölderlin die ‚Liebe‘ verstand.

Auch Novalis arbeitet mit der Stoff-Form-Unterscheidung und

sagt darüber schlicht und faßlich: „Was man allein denken kann, ist Stoff, was man in Beziehung denken muß, Form“ (NS II, 172, Nr. 230, Z. 22 f.). So entspricht dem reinen Sein der Stoff (174, Z. 14)⁵⁶ und dem reflexiv ausgefalteten *Gedanken* des Seins die Form. Jener ist immer das Subjekt eines (Identitäts-)Satzes, diese das Prädikat (l.c., Nr. 227). Subjekt ist die lateinische Übersetzung von ὑποκείμενον: das, was zugrundeliegt. Es ist das, „wovon man ausgeht – was man von ihm aussagt, ist ein Prädikat“ (l.c., Nr. 227, Z. 3 f.). Freilich muß man, will man seinen Gehalt in Gedankenform darstellen, wirklich auch von ihm *aus-* (d. h. von ihm weg-)gehen; und das heißt: Ich muß das Subjekt, will ich es *denken*, auf sein Prädikat hin überschreiten. Und so zeigt sich, daß „Stoff ein Beziehungsbegriff auf Form ist“ (173, Z. 10). „(. . .) so ist der wirkliche Stoff nie allein, er ist nur so *denkbar*“ (Z. 11). Der Gedanke des Stoffs als des für sich allein Denkbaren erweist sich also, so wahr er *gedacht* wird, als Korrelat einer Beziehung (die per definitionem Form ist).

Es ist rasch zu sehen, daß der Stoff-Form-Gegensatz den epistemisch gewendeten von Gefühl und Reflexion wiederaufnimmt. „Gefühl“ hieß ja auch schon „Stoff im Ich – Reflexion Form im Ich“ (122, Nr. 27; ein anderer Beleg: „Stoff ist – Fühlen und Anschauen – Form, Reflexion allein“ [143, Nr. 66, Z. 15]). Und das dem Gefühl Gegebene wurde ihm ja auch früher schon („scheinbar“, versteht sich) unter der Form der Urhandlung gegeben – so, daß der „Geist des Gefühls“ – das eigentlich sich ihm Offenbarende – „da [schon] heraus [ist]“ (114, Z. 8 f.). Was sich dem Gefühl als Ersatz für das verschwundene Absolute darbietet, wird von ihm als Etwas und die Form der Reflexion darüber als Nichts aufgefaßt (118, Z. 16). Daß sich das so verhält, daran ist der ‚ordo inversus‘ schuld, der immer den richtigen Gesichtspunkt umkehrt. So erscheint der Reflexion das Was als ein Nichts et vice versa (118, Z. 27-32).

Wenn in der Reflexion die Reflexion Was ist und das Gefühl Nichts, so ist es in der Tat umgekehrt, so ist das Gefühl Was und die Reflexion Nichts. Beides soll aber in der Reflexion statt finden – Folglich müßte das Eine immer in einer andern Reflexion geschehn, wenn das Andre in einer andern geschähe. Die anscheinende Folge, oder die reale Reflexion [sic!] begründete die Ursache, die ideale Reflexion (118, Z. 27-32).

⁵⁶ Vgl. auch 172, Nr. 228, Z. 8-10: „Der Stoff aller Form ist, von dem nicht mehr und nicht weniger ausgesagt werden kann, als daß er *Ist* (. . .).“

Diese – nur auf Anhieb verwirrenden – Verspiegelungs-Verhältnisse waren schon durch die Ausführungen zu meiner 1. These aufgeklärt. Sie bringen ja nur dies zum Ausdruck, daß die Reflexion – vom denkenden Subjekt ausgehend – sich für Was hält (also für etwas Reales) und das Gefühl, zu dem sie hinschreitet, für Nichts (für ihr Objekt, also für ein Nicht-Ich). Reflektiert sie aber noch einmal, so findet sie, daß das nur scheinbar so war, daß ‚in der Tat‘ (oder ‚eigentlich‘ oder ‚im Grunde‘) das Gefühl Was ist und sie selbst nichts.⁵⁷

Das hört sich recht dialektisch (und Hegelisch) an. Das reine, bestimmungslose Sein hält der Reflexion nicht stand; es erweist sich als etwas nicht Gedankenunabhängiges, sondern als Beziehungsglied, also gerade nicht als ein Unabhängiges. Das gilt auch fürs Verhältnis von Fühlen und Denken: „Fühlen verhält sich zum Denken, wie Sein zum Darstellen“ (232, Nr. 379). Das Gefühl als das, dem die Urhandlung gegeben zu werden „scheint“⁵⁸ (114, Z. 3 f.), erwirbt ein deutliches Bewußtsein erst durch die Verstärkung der Reflexion; eben dadurch aber verdunkelt es sich als Organ, in dem das Ursein sich offenbaren konnte. Das meint der Vergleich zwischen Fühlen und Denken einerseits, Sein und Darstellen andererseits. Auch das Sein bedarf ja der Darstellung, um dem deutlichen Bewußtsein zugänglich zu sein. – Anders als Hegel unterbricht Novalis aber dies Räsonnement durch die dazwischengekritzelte Bemerkung: „Wie kann der Gedanke scheiden, was Gott zusammenfügte [?]“ (173, Z. 13 f.). Womit er etwas blumig sagen will: Das Sein geht keineswegs völlig in der Form des Gedankens (des Urteils) auf. Es sondert nur (bildlich gesprochen) eine dem Gedanken zugängliche Schicht aus sich ab, die Novalis (wie wir wissen) die ‚Darstellung‘ oder drastischer den ‚Schein‘ nennt (vgl. 179 ff.). Aber es selbst ist nicht Schein, sondern übersteht diesen Auslegungsprozeß als ein dem Urteil Transzendentes. (Novalis no-

⁵⁷ „Die Reflexion ist Nichts – wenn sie Was ist – Sie ist nur *für sich* Nichts – So muß sie also doch Was dann sein. Das Gefühl ist Nichts, wenn es *in* der Reflexion Was ist – / Außer dieser Reflexion *gleichsam* ist es Nichts./
/In dieser Reflexion muß das Gefühl immer Was und die Reflexion Nichts sein/“ (118, Z. 21-26).

⁵⁸ Diese Gegebenheit ist selbst nur Schein. Denn Urhandlung *und* intellektuale Anschauungen sind selbst nur Reflexionsbegriffe, also entstellende Prädikate des Lebens (als des unbegreiflichen Schwebens zwischen den Abstractis: 106, Z. 25 ff.). Vgl. auch 198, Z. 25-7: „Für uns *nur* gibt es eine Negation, ein Unbestimmtes, ein Unbedingtes, etc. Es ist nur Schein – Gegenständigkeit des Gegensatzes, Gegensatzheit ([Gegens]ätzlichkeit) des Gegenstandes.“

tiert gelegentlich, das dem Gegensatzpaar „zum Grunde liegende Absolute muß sich nach der bloßen Form bequemen“ [123, Z. 2 f.]; es muß also die ihm eigentlich unangemessene Reflexions- oder Urteilsform annehmen.) Sage ich „Stoff ist das Bezogene – Form die Beziehung“ (178, Z. 33), so unterscheide ich im Grunde den Stoff auch noch vom Sein-selbst. Denn das Sein regelt als dessen transzendenter (nicht transzendentaler) Grund die Einigkeit des Identitäts-Urteils; es verwandelt sich aber nicht in ein Beziehungsglied (als da sind Einheit und Verschiedenheit, Stoff und Form). Darum kann Novalis auch sagen, der Identitätssatz ‚A ist A‘ sei uninformativ („er sagt das Ding selbst ganz aus – lehrt uns aber nichts erkennen“ [172, Z. 5 f.]); er setze nur den Stoff sich selbst gleich. Da Novalis nun – wie seine Zeitgenossen – das ‚ist‘ des prädikativen Urteils als eine Minderform der (strikten) Identität auslegt, kann er den Stoff auch „die *reine* Form“ (Z. 24) nennen, „weil hier eigentlich kein Prädikat ist, sondern nur die prädicierende Handlung – *rein* ist, der Stoff ohne Form. Die reinste Form ist also, der Stoff der Form“ (Z. 24-7). Zwar sagt Novalis – selbstkritisch gegenüber dem dialektischen Wortspiel – „Dies ist nur witzig ausgedrückt“ (Z. 27 f.). Aber sein Gedanke ist doch gut nachvollziehbar: Meint ‚Stoff‘ dasselbe wie undifferenzierte Einheit, so ist dasjenige, was zwei Ausdrücke im Urteil eint, eben Stoff, und da es sich hier um die reine Form des Identitätsurteils handelt, kann Novalis die mit dem Stoff identifizieren. Sein Gedanke läßt sich aber auch so erläutern: Erweist sich der Stoff (als bewußtseinszugeordnete Seite des Seins) selbst als „Beziehungsbegriff“, dann muß er auch selbst als ein formaler Begriff charakterisiert werden. Da die Form, die er ausdrückt, die der analytischen Identität ist (und diese wiederum die Reinform alles Urteils darstellt), zeigt sich so erneut, daß „die Identität (. . .) ein *subaltern*er Begriff“ ist (187, Z. 3 f.). Das Sein selbst kann also genau wie bei Hölderlin – nicht einmal durch den Relationsbegriff ‚Identität‘ erfaßt werden (Kant sprach von diesem Begriff, der ja keine Kategorie ist, also von einem ‚Reflexionsbegriff‘ [KrV A 260 ff. = B 316 ff.]). Aber wenn Identität die Form des Stoffs und dieser das Beziehungslose (die analytische Identität-nur-mit-sich) ist, so gilt von ihm entsprechend die Zwillingische Formel, „daß die Beziehung in ihrer höchsten Form Beziehung auf das Beziehungslose ist“.

An dieser Stelle ist ein letztes Mal daran zu erinnern, daß schon Kant das existentielle ‚Sein‘ als absolute, das ‚ist‘ des prädikativen Urteils als relative Setzung bezeichnet hatte. Novalis entnimmt daraus die These, daß das relative (kopulative) Sein irgendwie in

dem absoluten gründet (vgl. z. B. 219, Nr. 312, Z. 24: „Sein ist ein relativer Begriff – Grund aller Relation.“). Insofern ich nun das Sein (wenn ich so sagen darf) rein als Copula vollziehe, indem ich also „auch prädicieren“, sagt Novalis, bin ich „absolutes Subjekt“; insofern ich „etwas von mir prädicieren“, bin ich „relatives Subjekt“: „ich bin tätig und leidend zugleich – wie Objekt und Subjekt“ (176, Z. 16-8). Das meint: Der Vollzug des prädikativen ‚ist‘ ist was Absolutes; die dadurch zuwegegebrachte prädikative Verknüpfung ist nur was Relatives. Ist jenes Spontaneität, so dieses Rezeptivität. Insofern nun auch das ‚ist‘ selbst (als Flexionsform des Urseins) im Urteil auftritt, ist es selbst urteilsimmanent. Das bedeutet: Im „Begriff [des relativen Subjekts liegt] schon eine notwendige Prädzierung (. . .). Aller Stoff ist mögliche Form – alle Form – möglicher Stoff“ (Z. 29 f.). Denn was ich mit ‚Subjekt‘ anspreche, das habe ich schon auf ein mögliches Prädikat bezogen, d. h., das habe ich schon als ein Relativum ins Auge gefaßt. Also gilt, daß der Stoff – als Bezogenes (als grammatisches Subjekt) des Urteils (178, Z. 33) – selbst genau so ein ‚Beziehungsbegriff‘ ist wie die Form (176, Z. 25).⁵⁹ Urteil ist dann Analyse, Subjekt Synthese (l.c., Z. 25 f.).

In dieser Terminologie – Synthese-Analyse – faßt Novalis zuerst den Binnengegensatz innerhalb des Absoluten selbst. Der Ausdruck ‚synthetisch‘ für das absolute Subjekt könnte ungeschickt erscheinen – denn die absolute These läßt sich ja gerade nicht durch Zusammenstückelung Disparater begreifen. Aber erinnern Sie sich, daß auch Hölderlin ‚Sein‘ als ‚Verbindung‘ auslegt. ‚Analytisch‘ soll das relative Subjekt heißen, weil in ihm die ursprünglich Verbundenen ana-lysiert (also in ihre Relate auf-gelöst), aus ihrer Ur-Verbindung herausgesetzt (oder urgeteilt) sind. Unser Bewußtsein beginnt ‚ursprünglich‘ – ordine inverso – mit dem analytischen Ich. Aber durch Reflexion der Reflexion (die mit dem Bewußtsein identisch ist) kann es sich klar machen, daß es ‚secundario umgekehrt ist‘ (119, Nr. 22, Z. 20-2), daß also eigentlich das synthetische Ich den Grund des in seine Abstrakta aufgelösten analytischen Ich enthält („der relative Gesichtspunkt dreht immer die Sache um“ [122, Nr. 25, Z. 9 f.]). Darum ist das synthetische

⁵⁹ Novalis spricht von Stoff und Form auch als von „Wechselbegriffe[n] – Einer setzt den andern voraus, und postuliert ihn“ (Z. 30 f.). Zwischen ihnen waltet der ordo inversus: „Sobald man von beiden etwas prädicirt, so werden sie verwandelt“ (Z. 26 f.) – natürlich ineinander (denn auf diesem Abstraktionsniveau gibt es kein Drittes neben den Relata).

Ich auch nur *scheinbar* das eigentlich absolute (139, Nr. 53), die ‚Sphäre aller Sphären‘, die vom analytischen Ich (dem der Reflexion und des Bewußtseins ([142, Nr. 63, Z. 6 f.]) nur „erfüllt“ (und natürlich nie erschöpfend erfüllt) wird (140, Z. 8). Denn aufgrund unserer Bekanntschaft mit dem *ordo inversus* haben wir sofort durchschaut, daß das synthetische Ich nicht wirklich das Absolute ist. Dieses ist nur „eine Idee“ (144, Nr. 75), ein immer nur sein ‚Sollendes‘ (l.c., Nr. 74), nie Seiendes. Zu dieser nur im Unendlichen (also nie) lösbaren Aufgabe liefern analytisches (oder begriffliches) und synthetisches (oder fühlendes) Ich nur einen Beitrag als Relationsglieder (l.c., Nr. 75). Und es bleibt dabei, daß die Begriffe ‚Unbedingtes‘ und ‚Bedingtes‘ sich einer nur aus dem andern erklären (Nr. 76). Synthetisches und analytisches Ich – sie tauchen beide in unserem Ich gleichursprünglich aus dem „Unbekannten“ auf. Dieses ist „das heilige Nichts für uns“ (Nr. 78, Z. 29 f.).⁶⁰

Das Oppositionspaar Synthese-Analyse wird ungefähr von der Aufzeichnung Nr. 278 (S. 194) an durch das von Gegensatz und Gegenstand abgelöst. Ihm folgt (etwa ab Nr. 292, S. 208) das Paar Zustand-Gegenstand, das seinerseits ab etwa Nr. 436 (S. 237) durch die Gegenüberstellung von Wesen und Eigenschaft verdrängt wird. Die Funktion dieser Oppositionen bleibt aber durchgängig dieselbe; und ihre Abfolge signalisiert nur Hardenbergs tastende Suche nach der treffendsten Charakterisierung. ‚Gegensatz‘ und ‚Gegenstand‘ haben ihren Ort in einer „Theorie des Setzens“ (195, Z. 11). Früher hatten wir das Gefühl vorläufig als ein nicht-thetisches (oder ungegenständliches) Bewußtsein charakterisiert – im Gegensatz zur Reflexion, die das, wovon sie Bewußtsein hat, sich selbst als Gegenstand gegenüberstellt. Novalis hatte vom ‚reinen Gefühl‘ gesagt, es sei ein „Gesetzsein [bedingt] durch ein Nichtsetzen“ (125, Z. 1 mit Z. 3) und von der ‚reinen Form der

⁶⁰ Das ganze Fragment (Nr. 78) lautet: „Der Analytische [Gang] ist durch eine Synthese, der Synthetische [durch] eine Analyse bedingt. Die Wirkung hier, ist Ursache dort. Der Raum ist so groß als die Zeit i. e. sie stehn in Wechseleinheit. Ewigkeit a parte post und a parte ante. Jenes analytischer, dies synthetischer Gang. [s. Nr. 153] Daß Synthese und Analyse in diesem Verhältnisse stehn – das ist Ich schlechthin.

/Ich ist bloß der höchstmögliche Ausdruck für die Entstehung der Analyse und Synthese im Unbekannten.

/Das Unbekannte ist das heilige Nichts für uns./“

Dem entspricht die Bestimmung der Sphäre, die noch „höher“ ist als die Relata, des ‚Schwebens zwischen sein und Nichtsein‘, als „*Leben*“. „Hier bleibt die Philosophie stehn und muß stehn bleiben – denn darin besteht gerade das Leben, das [sic] es nicht begriffen werden kann“ (106, Nr. 3, Z. 27-34).

Reflexion', sie sei ein „Nichtsetzen [bedingt] durch ein Gesetzsein“ (Z. 2 mit Z. 5). Für das Gefühl ist das nicht schwierig nachzuvollziehen, gibt es sich doch als Empfänger (oder als Organ) einer Information, die es nicht selbst hervorgebracht (gesetzt) hat.⁶¹ Insofern darf es ein nicht-setzendes Bewußtsein heißen. Bei der Reflexion ist es umgekehrt. Die Einsichtigkeit des Gefühls ist durch sie bedingt. Nun ist das Gefühl ein Nichtsetzen, also ist sie selbst ein „Nichtsetzen bedingt durch Setzen“ (Z. 5). Aber nur dem Gefühl wird das Sein vermittelt; und das geht in Schein oder Nicht-Sein über, sowie die Reflexion danach greift (die Form der Reflexion beruht bloß im Gegensetzen' [125, Z. 18 f.]). Darum gilt:

Ich bin nicht inwiefern ich mich setze, sondern inwiefern ich mich aufhebe (...) (196, Z. 4 f.).

Gegen Ende des B-Manuskripts der Sinclairschen ‚Raisonnements‘ sind ganz ähnliche Überlegungen zu finden. Ihre oxymorische Struktur erfüllt immer dieselbe Funktion: Wird Sein durch die Darstellung der Reflexion in Schein verstellt, so kann Sein nur indirekt durch Aufhebung des Scheins dargestellt werden (also durch Reflexions-Negation: „Die Wahrheit negiert so gut, wie der Schein, sie negiert den Schein“ [183, Z. 16 f.]).

Das gilt dann für das Verhältnis von Gegensatz und Gegenstand. Gegenstand ist, was sich der Reflexion auf Kosten des Gegensatzes zeigt – gerade so, wie sich das Gefühl der Reflexion auf Kosten des Seins zeigt. ‚Gegensatz‘ ist, was vom Gegenstand vorausgesetzt wird. In welchem Sinne? Nun, in dem, daß – wie Novalis bei Fichte gelernt hat – alle Bestimmung Entgegensetzung voraussetzt.

Aller Gegenstand setzt etwas voraus – hat also ursprünglich seinen Gegensatz – d[er] Gegenstand überhaupt setzt den Gegensatz überhaupt voraus.

/Überhaupt setzt das Allgemeine, das Allgemeinere etc. voraus.

/Voraussetzen ist ein sehr willkommener Ausdruck. Setzen muß in dem Sinne gebraucht werden, den er in dem Ausdrucke hat: ich setze den Fall. Es ist die Handlung der Hypothese.

(...)

⁶¹ In bezug auf diese Erfahrung, die eine Art Urpassivität vor der Aktivität der Setzung anerkennt, wird Novalis in den Fragmenten von 1798 von einer ‚höheren Wissenschaftslehre‘ sprechen (II, 528 f., Nr. 21). Das entspricht der Selbstkorrektur in Fichtes späterer Formel vom Ich als der ‚Kraft, der ein Auge eingesetzt ist‘. Die Ich-Tätigkeit ist hier ebenso von einer Passivität ‚präveniert‘, sie bezeichnet ein Gesetzsein durch ein Nichtsetzen wie das Gefühl des Novalis.

Voraussetzen bedeutet, vom Gegenstande gebraucht, eine Handlung vor der Existenz, eine Anticipation – dem das Setzende wird [seinerseits] erst möglich durch ein Setzen – dieses Setzen ist aber ursprünglich gleich – entgegensetzen. Durch dieses Gegensetzen wird die *Existenz* /bedeutungsvolle Etymologie dieses Worts/ erst möglich, wirklich und Notwendig.

D[er] Gegenstand – *entsteht* d[urch] ein *Entgegensetzen* (199, Z. 10-29).

Anders gesagt: Alle Bestimmung ist eine Eingrenzung des Unbestimmten. Das Unbestimmte ist insofern vorausgesetzt – und zwar als eine notwendige Hypothese zur Erklärung der Eingeschränktheit. Nun kann Novalis auch auf die „bedeutungsvolle Etymologie“ des Ausdruck ‚Existenz‘ verweisen: Ek-sistiert, was sein Sein nicht in und aus sich, sondern nur in oder unter einer Voraussetzung hat. (Dem entspricht die frühere Definition des Bewußtseins als „Sein außer dem Sein im Sein“ [106, Z. 4].) Man kann das auch so ausdrücken: Gegenstand ist, was einen (unbestimmten) Grund sich voraussetzen muß, den es in Bestimmungen der Reflexion nicht auflösen kann.⁶² Ist Bestimmtheit aber das Wesen der Gegenständlichkeit und ist diese dem Gegensatz als dem Unbestimmten entgegengesetzt, so ist klar, daß der Gegensatz als solcher kein Gegenstand unseres Denkens sein könnte.⁶³ Novalis sagt dazu:

Der Gegenstand setzt einen Gegensatz voraus. Der Gegensatz kann aber nur als Gegenstand in die Reflexion kommen. Jeder Gegensatz setzt also, insofern er Gegenstand wird, i. e. insofern man auf ihn reflektiert, wieder einen Gegensatz voraus und sofort. Das Unbestimmte ist also das Substrat des Gegensatzes, oder vielmehr seine logische Möglichkeit oder Sphäre.

/D[ie] Sphäre d[es] Gegenstandes Bestimmtheit – die Sphäre d[es] Gegensatzes Unbestimmtheit (196, Z. 19-26).

Das ‚Entspringen‘ (203, Z. 30) des Gegenstandes aus dem Gegensatz ist ein Sich-Bestimmen (oder vielmehr: ein Bestimmt-Werden) aus dem Bestimmungslosen (oder ‚unendlich Bestimmten‘

⁶² Diese Voraussetzung interpretiert Novalis später als Grund unserer Zeitlichkeit: Das endliche Subjekt ist immer über seinen – jetzt als Vergangenheit gedeuteten – Grund hinaus und sucht den Verlust dieses Grundes durch ein stets unbefriedigtes, darum ‚unendliches Streben‘ in die Zukunft zu kompensieren. Vgl. dazu die 16. Vorlesung (S. 262 ff.) meiner *Einführung in die frühromantische Ästhetik*.

⁶³ „Unendlich bestimmt ist bestimmungslos im allgemeinen Sinne – denn Unendlich ist ebenfalls ein Bestimmungsbegriff – weiter kann Unend|lich bestimmt nicht bestimmt werden – für die bestimmende Kraft ist es dann Unbestimmt, denn es ist ja unendlich bestimmt“ (201 f.).

[vgl. 201, Z. 32 f.]; der Gegensatz wird hier als *omnitude realitatis*, als „Alles“, betrachtet [202, Z. 18]). Das bedeutet, daß der Ursprung der Bestimmung („der *absolute* Gegensatz“) ungegenständlich ist („[er] kann nie Gegenstand werden“) – und das heißt: für die Reflexion ungreifbar bleibt (l.c., Z. 5-10). Reflektiere ich darauf, so verwandelt er sich von *dem* Gegensatz (als unbestimmte Fülle des Bestimmbaren) in „*einen* Gegenstand, aber einen besondern“ (206, Z. 8 f.).⁶⁴ „Er [der Gegensatz] ist Nichtwort, Nichtbegriff. Was soll *Echo* machen, die nur Stimme ist?“ (Z. 14-6). Ein anschauliches Gleichnis: Wird die Stimme im allgemeinen nur durch ‚Brechung‘ an einem Gegenstand hörbar (vgl. bes. S. 203), so bleibt die reine, von nirgendwoher zurückgeworfene Stimme unvernnehmlich. So auch der Gegensatz in seiner völligen Abgezogenheit vom Gegenstand.⁶⁵ Die Relation ähnelt der von Seele und Sprache in Schillers Distichon (*Sprache*):

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht, ach!, schon die Seele nicht mehr.

Etwa im zweiten Drittel der *Fichte-Studien* ersetzt Novalis die terminologische Unterscheidung von Gegensatz und Gegenstand durch die von Zustand und Gegenstand. „*Zustand*“, sagt er, „drückt vortrefflich das eigenste Wesen des bisher so genannten Gegensatzes aus“ (208, Nr. 292, Z. 11 f.). In ihm wird nämlich die ungegenständliche Natur des Subjekts (oder der Freiheit) gut anschaulich. So kann Novalis (der sich gern von der Wortbedeutung leiten läßt), notieren:

⁶⁴ „Alles, ohne Unterschied, worauf wir reflektieren und was wir empfinden, ist Gegenstand und steht mithin unter dessen *Gesetzen*. Der Gegensatz selbst ist Gegenstand, insofern wir darauf reflektieren.

Ist [der] Gegenstand überhaupt Objekt der Reflexion, so steht auch er unter seinen Gesetzen. Er ist bestimmt vom Gegensatz. Wendet sich die Reflexion vom Gegenstand überhaupt auf dessen Gegensatz, so dreht sie sich nur um, sie hat wieder *einen* Gegenstand vor sich, aber einen besondern – und so entdecken wir, daß der besondere Gegenstand der *gegenständliche* Gegensatz des Gegenstandes war“ (206, Nr. 288).

⁶⁵ Novalis nennt diese ungebrochene Reinheit des Abstraktums ‚Gegensatz‘ auch ‚Freiheit‘ („Der *Gegensatz* aller Bestimmung ist *Freiheit*. Der *absolute* Gegensatz ist Freiheit – Sie kann nie Gegenstand werden, sowenig, wie der Gegensatz, als solcher“ (202, Z. 5-7). Vgl. die Nr. 284/5 insgesamt. Bei Friedrich Schlegel findet sich eine ähnliche Engführung von Freiheit und Ungegenständlichkeit: „Sehr bedeutend ist der Ausdruck, die *Freiheit* sei ein *Unding*; sie ist auch das einzige *Nicht und Gegending*“ (KA XIX, 115, Nr. 301).

Über den Begriff des Stehens. Stand [vgl. 215, Z. 5] – stellt vor und ist. Er ist nicht, was er vorstellt, und stellt nicht vor, was er ist. Der Zustand steht zu und auch gegen. So auch d[er] Gegenstand.

/Unterschied zwischen vorstellen und etwas vorstellen/

Im Begriff des Stehens liegt Anschauen und vorstellen. Der Stand fühlt, insofern er ist, er empfindet, insofern er vorstellt. Er fühlt einwärts, in Beziehung auf sich selbst – er empfindet auswärts in Beziehung auf Andre – Er schaut an, in Beziehung auf sich – Er stellt vor, in Beziehung auf andre dies ist der Stand im Gegenstand – Im Zustand ist alles umgekehrt (226, Nr. 330).

Zustand (Schelling sagt in seiner Erlanger Phase ‚Urstand‘) drückt die ungegenständliche Natur des Bewußtseins darum so gut aus, weil ein Zustand nicht intentional ist: Er setzt sich nicht(s) entgegen. Darin ähnelt er der intransitiven Verwendung von ‚vorstellen‘. Stellt einer einen Don Juan vor, so scheint er ein Don Juan zu *sein* – aber er referiert nicht auf einen solchen. Eine andere Bedeutung von ‚vorstellen‘ realisiert, wer einen Don Juan in dem Sinne ‚vorstellt‘, daß er den Hauptakteur von Tirso de Molinas Drama oder von Mozarts Oper ins Visier faßt. Hier ist er von dem Ins-Auge-Gefassten unterschieden. Nicht so, wenn er die Person selbst ‚vorstellt‘ (also der Hauptdarsteller der Oper selbst ist und die von ihm gespielte Figur selbst zu sein scheint).

Nun ist die Pointe von Hardenbergs Überlegung nur eine Variante des Gesetzes, das er früher den ‚ordo inversus‘ genannt hatte. Ihm zufolge tut sich eine Schere auf zwischen Sein und Vorstellen. Ich *bin* nicht, hatte es früher geheißen, insofern ich mich *erkenne*, sondern insofern ich mich *aufhebe*: Nur Reflexionsnegation bringt mich indirekt auf den Gedanken ‚Sein‘. Entsprechend bin ich nicht, sofern ich mich vorstellend vergegenständliche; sondern ich *bin*, was ich nicht vor-stellend zum Gegenstand machen kann. Wäre es anders, d. h. könnte ich *im* Sein zumal Kenntnis vom Sein haben, würden Sein und Bewußtsein nicht auf zwei Stellen verteilt. Aber kraft des Gesetzes von der „Unanwendbarkeit einer Sache, eines Begriffs, auf *sich selbst*“ (232, Nr. 375) kann es kein simultanes Bewußtseins-Bewußtsein geben. Eines kann seinen Ort nicht haben, wo das andere ist. Und daraus folgt für Hardenberg, daß ein Wesen, das nicht in Koinzidenz zu seinem Wesen existiert, zeitlich ist. Es ‚*ek-sistiert*‘, d. h. es hat, sofern es bewußt ist, ‚sein Sein außer dem Sein‘. Das läßt sich auch so formulieren: Ein Wesen, das sich seinen Grund absolut voraussetzen muß, um zu sich Zugang zu finden, existiert als Ablösung von einer immer

schon geschehenen Vergangenheit; und es wird den damit besiegelten Verlust an Einheit durch einen Vorlauf in die Zukunft ergänzen wollen. Diesen Vorlauf nennt Novalis, wie wir sahen, ‚Trieb‘ oder sprechender ‚Ergänzungstrieb‘. Durch ihn wird Zukunft als eine nie erreichbare Ergänzung zur gefühlten Unganzheit des eigenen Selbst konstituiert. Und Einheit wird, statt zu einem Gegebenen, zu einem Aufgegebenen. Freilich wirkt sie ex negativo auch im Zeitfluß. Denn die Zeit trennt ja nicht nur, sondern sie verbindet auch. Allerdings nicht auf die Weise des Urseins, sondern als diejenige durch Differenz artikulierte Einheit, die wir ‚Kontinuität‘ nennen.

Novalis hat für die ‚Teile‘ oder, wie er sie auch nennt, ‚Abstracta‘ des Absoluten noch einen letzten Namensvorschlag: den von Wesen und Eigenschaft (etwa ab Nr. 436, S. 237 ff.). „Da [nach der monistischen Prämisse des *ο καί πᾶν*]⁶⁶ alles Wesen ist“, *ist* die Eigenschaft eigentlich *nicht*, oder sie ist *nichts*, d.h. ihre Seinsweise ist der Schein (237, Nr. 437). Schein ist, wie wir wissen, nicht nur das relativ Nichtseiende, sondern auch das durch Entgegensetzung allererst Bestimmte. Und nur in seiner Eigenschaft ist das Wesen „sichtbar“ (Z. 22). Insofern gilt von ihm – wie von den ihre Rollen wechselweise aneinander abtretenden Momenten ‚Urhandlung‘ und ‚intellectuale Anschauung‘ –, daß auch es selbst (also die Eigenschaft) Wesen ist (237, Z. 32 ff./238 o.). Und daraus folgt wieder, daß „alle Eigenschaft, alles Wesen, aller Grund (. . .) relativ zu sein [scheinen]“ (240, Z. 32 f.). Das ‚reine‘ oder „das *bloße* Wesen [also „das Wesen (. . .) als Wesen“ (241, Z. 15 f.)] ist nicht erkennbar“ (240, Nr. 440, Z. 16). Darum fragt Novalis:

Wie kommen wir auf das Wesen? und können wir nicht durch Entgegensetzungen das Wesen bestimmen?

Es lassen sich nur Eigenschaften entgegensetzen. Das Wesen läßt sich nur negativ bestimmen. Es ist das, was keine Eigenschaft ist – Es ist also jedesmal Wesen – was Eigenschaften hat – Es ist der Grund von *allem* – der Grund der Tätigkeit. Seine Bestimmung ist positiver Mangel aller Bestimmung. Bestimmung ist Bezirk der Eigenschaften. Negation also Bezirk des Wesens.

Wir wissen nichts vom Wesen, als daß es das Entgegengesetzte der Eigenschaft überhaupt ist (239, Z. 17-27).

⁶⁶ Eine Formel, die sich übrigens zuerst bei den Eleaten Zenon und Melissos findet (Diels/Kranz, A 6; vgl. den Index im dritten Band, S. 149, unter dem Stichwort „Εἶς“). Ähnliche Wendungen finden sich bei Heraklit und besonders bei Empedokles.

Kurz: Wesen und Eigenschaft sind selbst (aufgrund der Abhängigkeit voneinander) Relate eines Ganzen. Von ihm spricht Novalis auch als vom ‚Grund‘ oder von der ‚Gattung‘ (Namen, die die früheren der ‚Sfäre‘ oder des ‚Bezirks‘ wieder aufnehmen). Nur sie können im emphatischen Sinne für seiend gelten. Dazu stimmt, wie wir schon wissen, Hardenbergs Auffassung von der Wahrheit (bzw. von der Realität) als Ganzheit:

Alles Ding, [sic] ist, wie aller Grund, relativ. Es ist Ding, insofern sein Entgegengesetztes Ding ist sie sind beide nicht Dinge, insofern sie im gemeinschaftlichen Bezirk des Grundes sind – der dann Ding ist. Jedes Ding steckt im höhern Dinge, oder weitem – extensivern und intensivern Dinge –

(...)

Nur das Ganze ist *real* – Nur das Ding wäre absolut real, das nicht wieder *Bestandteil* wäre.

Das Ganze ruht ohngefähr – wie die spielenden Personen, die sich ohne Stuhl, bloß Eine auf der andern Knie kreisförmig hinsetzen (242, Nr. 445, Z. 18-22 u. 25-28).

Während das hübsche Gleichnis von dem ohne äußeren Halt in sich ruhenden Ganzen eine treffende Illustration der Kohärenz-Auffassung von Wahrheit ist, erinnern die einleitenden Sätze der Notiz daran, daß auch das Wesen nicht das Höchste sein kann, da es mit der Eigenschaft ständig seine Rolle ‚wechselt‘ (vgl. 247, Nr. 455). „Keins von Beiden ist das Erste, noch das Zweite“ (248, Z. 23).

Man könnte einwenden: Aber als *reines* Wesen ist es doch absolut. Darauf antwortet Novalis, daß es das Reine (als solches) gar nicht gibt (NS II, 177, Z. 10/11). „Rein wäre, „was weder bezogen, noch beziehbar ist (...) Der Begriff *rein* ist also ein leerer Begriff – (...) alles Reine ist also eine Täuschung der Einbildungskraft eine notwendige Fiction“ (II, 179, Z. 17 ff.). Rein wäre das Sein, insofern von ihm gilt:

Sein drückt gar keine absolute Beschaffenheit aus – sondern nur eine Relation des Wesens zu einer Eigenschaft überhaupt aus [sic] – eine Fähigkeit bestimmt zu werden. Es ist eine absolute Relation (247, Nr. 454, Z. 3-5).

Hier begegnen wir in verschobenem Kontext erneut der These vom Sinn von ‚sein‘ als reinem Bezug. Realisieren kann er sich nur als das ‚Verhältnißwörtchen *ist*‘ im Urteil, also als kopulatives Sein. Novalis faßt es, mit der logischen Tradition, als einen Subjekt-Prädikat-Bezug (oder als eine Wesen-Eigenschaft-Relation) auf. Darin liegt aber, daß reines Sein – ohne die von ihm verknüpf-

ten Abstrakta – undenkbar ist. Sein als Charakter des All ist unerkennbar. („*Nur das All ist absolut. Wir selbst sind nur, insoweit wir uns erkennen*“ [Z. 12 f.].) Sein ist *als solches* gar kein Thema des Denkens; es *gibt* reines Sein gar nicht (was nicht hindert, daß alles relativ Seiende vom Sein ‚gewesen wird‘): „Nichts in der Welt ist *bloß*; Sein drückt nicht [nur?] Identität aus. Man weiß nichts von einem Dinge, wenn man *bloß* weiß, daß es ist“ (Z. 5-7). *Wissen* wir etwas Gehaltvolles von einem Ding, so wissen wir das Gesamt dessen, was vom Sein gewesen wird, aber selbst nicht eigentlich ist: also den „Inbegriff der von uns erkannten Eigenschaften“ (Z. 11, vgl. 247 f., Nr. 457).

So wäre, was auf seiten der Erkenntnis dem reinen Sein als solchem entspricht, die ‚Gattung‘ als Inbegriff aller möglichen Eigenschaften: Kants ‚transzendentes Ideal der Vernunft‘ (*KrV* A 567 ff. = B 595 ff.). Aber eben dies bleibt ein Ideal, also ein Gedankending, dem unsere Erkenntnis nur ins Unendliche sich annähern, dessen Gehalt sie aber nie erschöpfen kann (248 ff., Nr. 462 ff.).

XII. Und mit diesem Gedanken betreten wir den Bezirk meiner 3. These. Sie hatte ja gesagt, daß Novalis – anders als Hölderlin – eine explizite Verbindung herstellt zwischen dem Gedanken der Wissens-Jenseitigkeit des Seins und der Bestimmung der Philosophie als einer unendlichen Aufgabe. Die entscheidenden Passagen finden sich auf den Seiten 250 ff. (Nr. 465 ff.). Aber sie sind vorbereitet durch die Trieb- und Strebenslehre, die zum erstenmal in Nr. 32 („Vom empirischen Ich“) aufgetaucht war, um von dort an wie ein Leitmotiv die Entwicklungen der Gegensatzpaare zu durchziehen.

Unter der Überschrift „Vom empirischen Ich“ (126, Z. 1) ist erstmals vom „Trieb Ich zu sein“ die Rede (Z. 3). Daß dieser Trieb im Zusammenhang mit dem *empirischen* Ich auftaucht (darunter versteht Novalis das seiner selbst bewußte und mithin bestimmte, also dem Nicht-Ich teilweise entgegengesetzte Ich), erklärt sich leicht aus der Lektüre des dritten Teils der *Wissenschaftslehre*, die im August 95 abgeschlossen im Druck vorlag. Da das Ich (wohlbemerkt: das absolute) als Inbegriff aller Realität in Anschlag gebracht ist, kann das partielle (durch Nicht-Ich bestimmte) Ich nur als mit einer Beraubung (στέρησις) gesetzt gedacht werden. So ist es in seiner endlichen Form seinem eigenen Inbegriff unangemessen. Und diese Unangemessenheit zu überwinden, entwickelt sich

in ihm das Streben nach Absolutheit. Dies Streben kann aber nicht ins Ziel kommen, weil Absolutheit nicht mit den Bedingungen der Bestimmtheit (also des Gegensatzes) zusammengedacht werden kann. Und so bleibt der ‚Trieb Ich zu sein‘ (wohlbemerkt: *absolutes Ich zu sein*) eine unendliche Strebung, eine ‚passion inutile‘, mit Sartre zu reden.⁶⁷ Fichte selbst bestimmt sie als „unendlich“ (*WW I*, 286). Er spricht auch selbst schon (recht romantisch) vom „Sehnen“ (303 ff.), dessen Unendlichkeit sich daraus erklärt, daß sein Gegenstand „das Ideal“ ist (304) – also ein nicht erschöpfend in die Wirklichkeit zu Überführendes (ganz analog zur Unendlichkeit der Strebung, das vom kategorischen Imperativ Gebotene hienieden zu verwirklichen). Fichte erklärt:

Aber diese Tätigkeit des Ich geht auf ein Objekt, welches dasselbe nicht *realisieren* kann, als Ding, noch auch *darstellen*, durch ideale [also Bestimmung und Anschaulichkeit verleihende] Tätigkeit. Es ist demnach eine Tätigkeit, die *gar kein Objekt hat*, aber dennoch *unwiderstehlich getrieben auf eins ausgeht*, und die bloß *gefühlt* wird. Eine solche Bestimmung im Ich aber nennt man ein *Sehnen*; einen Trieb nach etwas völlig unbekanntem, das sich bloß durch ein *Bedürfnis*, durch ein *Mißbehagen*, durch eine *Leere* offenbart, die Ausfüllung sucht, und nicht andeutet, woher? – Das Ich fühlt in sich ein Sehnen; es fühlt sich bedürftig (302 f.).

Die Trieblehre Fichtes bringt eine fundamentale Spannung zum Ausdruck, die Fichtes erste Wissenschaftslehre durchzieht. Einerseits soll sich das Ich, als Absolutum und Seinsfülle, „als *unendlich* und *unbeschränkt* [setzen]“, andererseits – weil es nämlich anders kein bestimmtes Bewußtsein von sich gewinnen könnte – „als *endlich* und *beschränkt*“ (255). Nun kommt, nach Fichtes eigenem Zugeständnis, die unendliche Tathandlung „unter den empirischen Bedingungen unseres Bewußtseins nicht vor“ (91), da sie Bewußtsein vielmehr zustandebringt „und allein es möglich macht“. Folglich gibt es Bewußtsein erst im endlichen, von sich selbst getrennten, d. h. relativen (oder empirischen) Ich. Was kein

⁶⁷ Sartre sagt bekanntlich, der Mensch richte sich zugrunde, damit Gott entstehe. Aber das sei ein nutzloser Kreuzweg: Der Mensch sterbe, aber Gott (das En-soi pour-soi als Spinozasche Substanz) komme nicht in die Wirklichkeit. Dem entspricht eine Stelle in Fichtes *W1* von 1804: „Dies war eben die Schwierigkeit aller Philosophie, die nicht Dualismus sein wollte, sondern mit dem Studium der Einheit Ernst machte, daß entweder wir zu Grunde gehen mußten, oder Gott. Wir wollten nicht, Gott sollte nicht! Der erste kühne Denker, dem hierüber das Licht aufging, mußte nun wohl begreifen, daß, wenn die Vernichtung vollzogen werden sollte, wir uns derselben unterziehen müssen; dieser Denker war Spinoza“ (*WW X*, 147).

Objekt hat, sondern ohne Brechung („Reflexion“) im Unendlichen sich verliert, kann (nach Fichtes „Reflexionsgesetz alles unseres Erkennens“) kein Bewußtsein seiner selbst haben.

Der Widerspruch, der sich hier auftut, ist früh bemerkt worden (einer der frühesten Belege findet sich in Hölderlins Brief an Hegel vom Januar 95). Auch Fichte muß ihn wenigstens geahnt haben. Findet nämlich ohne Entgegensetzung kein Bewußtsein statt und ist vom absoluten Ich nichts zu präzisieren (109), weil es „nicht etwas“ ist, so ist auch das bewußte Subjekt dem absoluten Ich entgegengesetzt (110,2). „Mithin ist das Ich, insofern ihm ein Nicht-Ich entgegengesetzt wird, selbst entgegengesetzt dem absoluten Ich“, also selbst ein relatives Nicht-Ich. Sicher seiner bewußt und endlich sein ist hier eines und dasselbe. Ja, sollte Ichheit notwendig unter der Bedingung des Selbstbewußtseins stehen, so könnte es schon darum (wie Schelling und Hölderlin 1795 folgern) kein Absolutum sein. Wenn Fichte aber gleichwohl daran festhält, „daß die Wissenschaft alles Wissens von dem Unbedingten auszugehen habe“ (Schelling, *SW* I/4, 353), so ist die Einschränkung auf das „bloße Wissen“ oder auf das empirische Bewußtsein ein Widerspruch in sich selbst. In der Tat fragt aber Fichte, was denn den Spinoza berechtigt habe, „über das im empirischen Bewußtsein gegebene reine Bewußtsein hinaus zu gehen?“ (Fichte, *WW* I, 101). Dabei tut doch Fichte selbst das nämliche; denn sein „absolut-erster Grundsatz (. . .) soll diejenige *Tathandlung* ausdrücken, die unter den empirischen Bestimmungen unseres Bewußtseins nicht vorkommt, noch vorkommen kann, sondern vielmehr allem Bewußtsein zum Grunde liegt, und es allein möglich macht“ (91).

Durch diese Beschränkung der Auffassung des absoluten Bewußtseins auf | das im empirischen gegebene reine Bewußtsein [wird Schelling in der berühmten Fichte-Kritik seiner *Fernerer Darstellungen* von 1802 sagen] ist für die ganze Folge das Differenzverhältnis des Ichs und des Absoluten, die unaufhörliche Amphibolie des absoluten Ich, welche das absolute Erkennen selbst ist, und des relativen, und jener der besonderen Form des Idealismus der Wissenschaftslehre eigentümliche und unüberwindliche Gegensatz des Ich und Nicht-Ich entschieden und notwendig gemacht (*SW* I/4, 353 f.).

Durch die Restriktion aufs empirische Bewußtsein sowie auf die „Handlung“ (die ja ebenso einen von ihr verschiedenen Gegenstand erfordert) ist das Reine *als* Reines immer schon verloren. Denn das endliche Bewußtsein „ist notwendig und unausbleiblich mit dem Objekt beschwert“ (l.c., 355).

Hier nun kommt eine eigentümliche Struktur des Fichteschen Begriffs von Bewußtsein zutage. Fichte unterscheidet nämlich das „Ich als Idee“ – den Gegenstand des Sehnsens oder Sollens – vom „Ich als intellektueller Anschauung“ (*Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* [. . .], *WW I*, 515). Jenes wäre die absolute Einheit der Getrennten, und da sie (als mit den Bedingungen des Bewußtseins unverträglich) nicht vorgestellt werden kann, „ist [sie auch] nur Idee; es kann nicht bestimmt gedacht werden, und sie wird nie wirklich sein, sondern wir sollen dieser Idee uns nur ins unendliche annähern“ (516).

Von dem ersteren [dem intellektuell angeschauten Ich] geht die gesamte Philosophie aus, und es ist ihr Grundbegriff, zu dem letzteren Idem Ich als Idee] geht sie nicht hin; nur im praktischen Teile kann diese Idee aufgestellt werden, als höchstes Ziel des Strebens der Vernunft (l.c.).

Im Gegensatz zum Ich-Ideal liegt in der intellektuellen Anschauung bloß „die Form der Ichheit“ (515) als eines in sich zurückgehenden Handelns (das, wie alle Spontaneität, intellektuell ist, und – um der Unmittelbarkeit des davon bestehenden Bewußtseins willen – anschaulich erfaßt wird). Ist das Ich als Idee ein „unendliches Approximativ“, der realisierte Endzweck der Weltgeschichte, so ist dagegen die intellektuelle Anschauung eine bloße, sich nicht-thetisch mit sich selbst zusammenschließende Form, die prinzipiell über sich selbst hinaus auf Inhalte verweist (die normalerweise sinnlich sind: 463/4). Fichte stellt sich also die intellektuelle Anschauung (im Jahre 1797) nicht mehr als Direkterfassung des Absoluten vor, sondern als ein nicht-thetisch sich miterfassendes Anschauen von Inhalten, die nicht sie selbst sind. Doch aber ist in der intellektuellen Anschauung der Form nach das Absolute selbst erfaßt; denn in ihr sind Subjekt und Objekt ja indistincte und unmittelbar eins und dasselbe (526 f.). Aber im Unterschied zum ‚Ich als Idee‘ hört der Gegenstand nicht auf, sich dieser Form entgegenzusetzen. Und so gilt unerachtet des Vorrangs des intellektuellen vor der sinnlichen Anschauung doch folgender Satz: „Selbstbewußtsein und Bewußtsein eines Etwas, das | nicht wir selbst – sein solle, sei notwendig [zwar nicht einerlei, aber doch] verbunden; das erstere aber sei anzusehen als das bedingende, und das letztere als das bedingte“ (457 f.).

Die letzten Zitate (aus dem Jahr 97) kannte Novalis natürlich nicht, als er die *Fichte-Studie* niederschrieb; und ebensowenig die klare Entgegensetzung des Ich-Ideals und des Ich-als-bloßer-intellektueller-Anschauung. Wohl aber kannte Novalis den dritten, den

Schluß-Teil der ersten *Wissenschaftslehre*. Und was er damit macht, läßt sich (nach unserer Vorkenntnis) leicht beschreiben: Novalis löst die Spannung zwischen Absolutheit und Bewußtheit, indem er jenem kurzerhand alles Bewußtsein abspricht und Bewußtsein mit gegenständlichem Bewußtsein identifiziert. Bewußtsein gibt es demnach überhaupt *nur* im empirischen Ich. Dessen Gegenständlichkeit würde nun aber Kenntnis (vom) Selbst als einem *Ungegenständlichen* und Einigen vereiteln, wenn das Einige nicht im Modus des Verfehltseins im empirischen Selbstbewußtseins überlebte. Empirisches Selbstbewußtsein erfährt sich also nicht, wie bei Fichte, abgeleiteterweise Weise, sondern ursprünglich als Mangel, als Unganzheit oder unter dem Schema des Sehens. Novalis sagt:

Das Ich muß geteilt sein, um [selbstbewußtes] Ich zu sein – nur der Trieb [absolutes] Ich zu sein, vereinigt es – das unbedingte Ideal des reinen Ichs ist als das Charakteristische des Ich überhaupt – (127, Z. 1-3).

– eine Konstruktion, die aufs überraschendste mit der von Sinclair her bekannten übereinkommt.

Auch Novalis verlegt den Grund für das Bewußtsein von der Seins-Einigkeit ins Sollen („Ich *soll* immer Ich sein“ [144, Nr. 74, Z. 13]). Daraus ergibt sich, daß „das Ich [wohlgemerkt: das absolute] schlechthin eine Idee (ist)“ (144, Nr. 45). Solange Novalis das absolute Ich noch ‚synthetisches Ich‘ nennt, sagt er entsprechend vom synthetischen Ich, es sei „stets [nur] *Idee*“ (160, Nr. 161, Z. 18). Dazu paßt die relativ frühe Aufzeichnung, wonach „das absolute Ich postuliert“, nicht gegeben werde (130, Nr. 41, Z. 27). Aufzeichnung Nr. 44 ist überschrieben „Entstehung des Triebes“ (133, Z. 18). Der Trieb, so wird dort angenommen, entsteht, weil unter Bedingungen der Teilung des Subjekts das absolute Ich nur postuliert werden könne. Einigkeit sei nur vorstellbar als unmöglicher Zielpunkt eines

Streben[s] Eins zu sein – durch die intellektuale Sehkraft – die Subj[ekt] und reines Ich im Objekte vereinigt – Streben nach Ruhe – aber eben darum ein unendliches Streben, so lange Subjekt [als dem Objekt entgegengesetzt] nicht reines Ich wird – welches wohl nicht geschieht, so lange Ich Ich ist.

Dies wäre der Trieb, und zwar der Trieb Ich zu sein.
(134, Z.4-9)

Aber erst gegen Schluß der *Fichte-Studien* wird der Gedanke der Philosophie als eines unendlichen Strebens (oder als ‚Sehnsucht nach dem Unendlichen‘) explizit aus der gleichzeitigen Begrün-

dungsfunktion und Transzendenz des Seins für das Bewußtsein entwickelt.

Das geschieht im Zusammenhang einer Bestimmung der Philosophie als Suche nach einem absoluten Grunde (269, Nr. 566). Novalis äußert sich dazu unter der charakteristischen Überschrift „Merkwürdige Stellen und Bemerkungen bei der Lectüre der Wissenschaftslehre“ (Z. 7-9). Diese Grund-Suche, so wird geschlossen, ist notwendig unendlich, da ein solch absoluter Grund dem Bewußtsein nicht gegeben werden kann:

Filosofieren muß eine eigne Art von Denken sein. Was tu ich, indem ich filosofiere? ich denke über einen Grund nach. Dem Filosofieren liegt also ein Streben nach dem Denken eines Grundes zum Grunde. Grund ist aber nicht Ursache im eigentlichen Sinne – sondern innre Beschaffenheit Zusammenhang mit dem Ganzen [also Begründung/Wahrheit aus Kohärenz]. Alles Filosofieren muß also bei einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zu Philosophieren [sic] eine unendliche Tätigkeit und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfnis nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde (269, Nr. 566, Z. 23-34; vgl. l.c., Nr. 565, Z. 18-22: „Es können goldne Zeiten erscheinen – aber sie bringen nicht das Ende der Dinge – das Ziel des Menschen ist nicht die goldne Zeit – er soll ewig existieren und ein schön geordnetes Individuum sein und verharren – dies ist die Tendenz seiner Natur“).

Hat man sich, so fährt Novalis fort, einmal von der Unvollendbarkeit der Suche (oder besser: Unrealisierbarkeit des Gesuchten) überzeugt, so wird man ‚dem Absoluten freiwillig entsagen‘ (269 f.). Dadurch

entsteht die unendlich freie Tätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden. Dies uns gegebene Absolute läßt sich nur negativ erkennen, indem wir handeln und finden, daß durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen (270, Z. 1-6).

Ich bedeutet jenes [nur] negativ zu erkennende Absolute – was nach aller Abstraktion übrig bleibt – Was nur durch Handeln erkannt werden kann und was sich durch ewigen Mangel realisiert. /So wird Ewigkeit d[urch] Zeit realisiert, ohnerachtet Zeit d[er] Ewigkeit widerspricht./ (Z. 28-31)

Novalis spricht von diesem unmöglichen „Suchen nach *Einem/Princip*“ (Z. 7 f.) auch als von „ein[em] absolute[n] Postulat“ (Z. 8) – ähnlich der „Quadratur des Zirkels“ (Z. 8), dem „Perpertuum

mobile“ oder dem „Stein der Weisen“ (Z. 9). Ein späteres Frage-
ment aus dem ‚Allgemeinen Brouillon‘ bildet ein genaues Echo auf
dieses Notat (III, 296, Nr. 314). Novalis vergleicht dort die ‚Suche
der Philosophie nach einem ersten und einzigen Princip‘ den Uto-
pien anderer Wissenschaften: dem Streben nach Herstellung des
Steins des Weisen oder der Quadratur des Zirkels; und sagt dann,
„das absolute Ich“ gehöre unter die „Approximationsprincipe“.
Unter den ‚Logologischen Fragmenten‘ findet sich das folgende:

Sollte das höchste Princip das höchste Paradoxon in seiner Aufgabe ent-
halten? Ein Satz sein, der schlechterdings keinen Frieden ließe – der
immer anzöge, und abstieße – immer von neuem unverständlich würde,
so oft man ihn auch schon verstanden hätte? Der unsre Tätigkeit unauf-
hörlich rege machte – ohne sie je zu ermüden, ohne je gewohnt zu werden?
(II, 523 f., Nr. 9)

Am Schluß der *Fichte-Studien* zieht er aus der Unmöglichkeit, die
Wahrheit unserer Überzeugung ultimativ zu begründen, erneut den
Schluß, daß Wahrheit durch Wahrscheinlichkeit (letztlich, wie der
unmittelbare Kontext lehrt: durchs Kohärenz-Kriterium) zu ersetzen
ist. Wahrscheinlich ist, was ‚maximal gut verknüpft ist‘, also mög-
lichst kohärent ist, ohne daß eine Letztbegründung der Zusammen-
stimmung unserer Annahmen über die Welt zu Hilfe käme.

Den unerkennbaren, nur postulierbaren Grund – das Ziel des
unendlichen Strebens – nennt Novalis auch, mit einem Augen-
zwinkern an Aristoteles, die „höchste Gattung“, τὸ ὑψιστον γένος
(251, Z. 23 f.). ‚Gattung‘ meint dasselbe wie früher ‚Sphäre‘ (251, Z.
18). Diejenige Gattung wäre die oberste, „die Gattung der Gattun-
gen, oder die eigentliche absolute Gattung, [von der] die andern
nur Arten sind“ (Z. 24 f.). ‚Ding‘, fährt Novalis fort, ist kein geeig-
neter Kandidat für die Bestimmung dieser obersten Gattung; denn
Dinge gibt es immer nur für ein Subjekt oder in einer Vorstellung
(Z. 6). Darum ist die höchste Gattung etwas Ungegenständliches,
ein „Nonens“ (252, Z. 2). Eigentlich darf sie überhaupt nicht mehr
‚Gattung‘ heißen. Denn „alle Gattung entsteht in ihr – folglich
kann sie nicht selbst Gattung oder Art sein – das wär transzendente
Ausdehnung eines immanenten Gesetzes“ (251, Z. 19-21). Ent-
sprechend darf sie auch nicht ‚Sphäre‘ heißen – denn Sphäre ist
immer ihren Teilen entgegengesetzt (Z. 23). In ihr ist aller Unter-
schied ausgelöscht – auch der von Ganzem und Teil („Sie ist ja nur
Eins und Eins kann nicht 2 sein“ [Z. 32]).

Unser Bewußtsein aber hat in der Urteiling seinen Seinsgrund.
Darum ist klar, daß es die absolute Gattung oder den letzten

Grund nur fordern oder sich voraussetzen, nicht aber erkennen kann. Kurz: Der absolute Grund verwandelt sich aus einer cartesianischen Evidenz in eine kantische Idee. Sie hat bloß Gedanken-regulierende, keine Objekt-konstitutive Kraft. Novalis ist über diesen Punkt von aller wünschenswerten Deutlichkeit:

(...) so ist höchste Gattung wohl gar ein Nonens. Das Allgemeine setzt das Einzelne [,] das Einzelne das Allgemeine voraus – der Begriff von Gattung, Art und Einzelem hat nur eine regulativen, classifizierenden Gebrauch – Keine Realität an sich, denn sonst kommen wir in die Räume des Unsinnns – Jede regulative Idee ist von unendlichem Gebrauch – aber sie enthält keine selbständige Beziehung auf ein Wirkliches – Man kann die Unendlichkeit, man kann ein Sonnenstäubchen in sie legen – Sie bleibt sich immer gleich – denn sie ist ganz außer der Sphäre des Wirklichen – ein schematischer Begriff (252, Z. 1-12) –

also ein solcher, der nur eine Regel an die Hand gibt, unsere Einbildungskraft anzuleiten. Wer glaubt, das notwendig Ausgedachte sei darum auch wirklich, hat sich verrannt: „Alles Suchen nach der Ersten [Gattung] ist Unsinn – es ist *regulative Idee*“ (254, Z. 11 f.). „Wir suchen also ein Unding“ (255, Nr. 476, Z. 14).

Etwas später notiert Novalis: „Inwiefern erreichen wir das Ideal nie? Inwiefern es sich selbst vernichten würde. Um die Wirkung des Ideals zu tun, darf es nicht in der Sphäre der gemeinen *Realität* stehn“ (259, Nr. 508, Z. 20-2). Das Ideal, als das fugenlose In-eins dessen, was unser Bewußtsein notwendig ur-teilt, würde als ein vom Bewußtsein erreichter Gegenstand notwendig aufhören, als ein rein Zuständliches zu wesen. Darum muß man sich auch das Ziel des Triebes, Strebens, Sehnsens nicht (wie es die Mythen tun) als ein dereinst Kommendes vorstellen, z. B. als ‚kommenden Gott‘:

Wenn man filosofisch von dem, was [da] kommen soll [,] z. B. von Vernichtung des Nichtich, spricht, so hüte man sich für der Täuschung, als würde ein Zeitpunkt kommen, wo dieses eintreten würde – Erstlich ist es an und für sich ein Widerspruch, daß in der Zeit etwas geschehen solle, was alle Zeit aufhebt, wie jedes Verpflanzung des Unsinnlichen, Denkbaren, Subjektiven, in die sinnliche Welt der Erscheinungen.

(...) Die Zeit kann nie aufhören – *Wegdenken* können wir die Zeit nicht – denn die Zeit ist ja Bedingung des denkenden Wesens – die Zeit hört nur mit dem Denken auf. Denken außer der Zeit ist ein Unding (269, Nr. 564, Z. 1-15).

Die Welt wird dem Lebenden immer unendlicher – drum kann nie ein Ende der Verknüpfung des Mannichfaltigen, ein Zustand der Untätigkeit für das denkende Ich kommen – Es können goldne Zeiten erscheinen – aber sie bringen nicht das Ende der Dinge – das Ziel des Menschen ist

nicht die goldne Zeit – Er soll ewig existieren und ein schön geordnetes Individuum sein und verharren – dies ist die Tendenz seiner Natur (l.c., Nr. 565).

XIII. Mir lag daran, Hardenbergs Konsequenz, daß die Philosophie ihr Ideal *nicht* erreicht, textnah zu belegen – denn die Forschung hat ihn ohne weiteres unter die idealistischen Absolutisten gezählt. Die Unerreichlichkeit des Ideals für die denkende Anstrengung impliziert natürlich, daß die Sätze, zu deren Aufstellung die Philosophie gelangt, niemals letztbegründet heißen dürften. Was aus (kantischen) Ideen begründet ist, ist nur hypothetisch begründet. Und so schart sich das Frühwerk des Novalis organisch ein in die Konstellation um das *Philosophische Journal* mit seinem Affekt gegen ein Philosophieren aus oberstem Grundsatz.

Der entscheidende Beleg: Novalis hatte von einem ‚freiwilligen Entsagen des | Absoluten‘ gesprochen (Nr. 566, S. 269 f.) und hinzugefügt: durch diesen Verzicht entstehe „die unendliche freie Tätigkeit – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden“ (270, Z. 1-4). Die Unendlichkeit unserer Tätigkeit einerseits, die Ziellosigkeit unserer Erkenntnisbemühung andererseits sind die Konsequenzen aus unserem Unvermögen, das Absolute erkennend zu erfassen oder im Handeln darzustellen. Das entspricht ziemlich genau der skeptischen Lösung Niethammers einerseits, der Hölderlinschen Konzeption der Philosophie als unendlicher Annäherung andererseits. Wir hatten früher auch gesehen, daß Niethammer aus der Nicht-Letztbegründbarkeit der Philosophie aus einem evidenten Grundsatz Konsequenzen zog, die am nächsten noch an eine Kohärenz-Theorie der Wahrheit herankommen. So auch Novalis (wie wir ebenfalls sahen) – und erneut in dem wichtigen Notat Nr. 566.

Auf die erkenntnismäßige Unerreichbarkeit des Absoluten reagiert Novalis also mit dem Entwurf einer Philosophie auf Anleihe eines gar nie zu erweisenden Prinzips. Es funktioniert mithin wie ein postulativ in Anspruch Genommenes: Ich greife vor auf das undarstellbare Ganze eines Erkenntniszusammenhangs und kontrolliere diesen (bloß regulativen) Begriff dadurch, daß ich meine Erkenntnis so zusammenhängend zu machen versuche, wie es mir nur möglich ist. Dadurch wird die antizipierte Synthesis (von der ich per definitionem nur eine „Negative Erkenntnis“ besitze [270, Z. 9]) immer wahrscheinlicher.

Auch noch von einer anderen Seite erläutert Novalis sein Kon-

zept. Könnte ich die reine Ungegenständlichkeit der Freiheit als solche erkennen (aber ich habe eben nur eine Idee von ihr), so wäre der „Trieb nach Erkenntnis des Grundes“ (Z. 13) befriedigt. Die Philosophie kann ihre Erkenntnisse aber nur im begrifflichen Medium der Bestimmtheiten entwickeln. Und so muß sie das „Streben nach Freiheit“ (das ein Streben nach Überwindung aller Bestimmtheit ist) irgendwo unterbrechen.

Filosofie, Resultat des Philosophierens [welches wiederum „Streben nach Freiheit“ ist (Z. 12)], entsteht demnach durch *Unterbrechung* des Triebes nach Erkenntnis des Grundes – durch Stillstehn bei dem Gliede, wo man ist – Abstraktion von dem absoluten Grunde, und Geltendmachung des eigentlichen absoluten Grundes der Freiheit durch Verknüpfung (*Verganzung*) des Zu Erklärenden / zu einem Ganzen. Je mannichfaltiger die Glieder des Ganzen sind [,] desto lebhafter wird die absolute Freiheit empfunden – je verknüpfter, je Ganzer es ist, je wirksamer, anschaulicher, *erklärter*, ist der absolute Grund alles Begründens, die Freiheit, darin (Z. 13-22).

Also: nicht durch eine (im Fichteschen oder Schellingschen Sinne) intellektuale Anschauung ergreifen wir unmittelbar und in letzter Evidenz das Absolute und haben dann in ihm ein Richtmaß für die Verifikation unserer Überzeugungen (dieses Richtmaß wäre deduktive Schlüssigkeit aus einem obersten Grunde: „Je unmittelbarer, direkter ich etwas vom Ich ableiten kann, je erkannter, begründeter ist es mir“ [271, Nr. 567, Z. 10 f.]). Nein, wir haben nicht diese positive Deduktions-, wir haben nur ein negatives Kriterium für unsere Geltungsansprüche, nämlich den wachsenden Zusammenhang unserer Taten und Annahmen im Lauf eines Handlungs- und Erkenntnislebens. Ich kann das Absolute eben „nur negativerweise zum Grund alles meines Philosophierens machen – indem ich so viel zu erkennen / zu handeln/ und dies so genau zu verknüpfen suche, als möglich“ (271, Nr. 567, Z. 7-10).

XIV. Die Frühromantik ist skeptischer und moderner gewesen als ihr Ruf. Dieser Ruf beruht freilich so sehr auf Unkenntnis des Textbefunds, daß er dessen Prüfung nicht übersteht. Wenn Friedrich Schlegel in einer berühmten Definition „*das Wesen der Philosophie [in die] Sehnsucht nach dem Unendlichen*“ setzt (KA XVIII, 418, Nr. 1168; vgl. 420, Nr. 1200), so muß man sich klarmachen, daß er den Besitz des Unendlichen damit für unmöglich erklärt. Freilich sagt er auch nicht das Umgekehrte, daß nämlich die Sehnsucht ihrer Ausrichtung aufs Unendliche sich ent schlagen möge. Dann würden wir uns nämlich gar nicht mehr als endliche, des

Absoluten verlustige Wesen verstehen können. Anders gesagt: Mit dem Verlust dieser negativen Selbstdeutung hörten wir auf, unsere *conditio humana* in Gedanken zu erfassen.

Es wäre merkwürdig, in einer Skizze der philosophischen Grundlagen der Frühromantik Friedrich Schlegels Beitrag zu übergehen. Von ihm ist freilich zuzugestehen, daß er nicht ähnlich früh und ähnlich produktiv in den Verarbeitungs- und Umgestaltungsprozeß der kritische Philosophie eingegriffen hat wie seine Zeitgenossen Hölderlin und Novalis. Dagegen gilt von ihm (der vermutlich erst im Gespräch und im Briefwechsel mit Novalis zu einem eigenen Standpunkt gelangte),⁶⁸ daß er den Bruch mit der Grundsatz-Philosophie am energischsten von allen vollzogen hat. Nirgends ist das Philosophieren als unendliche Tätigkeit so deutlich bestimmt wie bei ihm: „*Das Wesen der Philosophie besteht in d[er] Sehnsucht nach dem Unendlichen (. . .)*“ (l.c.). Auch hat er aus der Unzugänglichkeit eines obersten Grundsatzes die vielleicht entschiedenste Konsequenz von allen auf eine Kohärenz-Theorie der Wahrheit gezogen (allerdings im wesentlichen erst gegen 1800-1801). Er war es jedenfalls, der, bei der Unmöglichkeit „*ein[es] absolute[n] Erkennen[s]*“, aus dem Zusammenstimmen unserer

⁶⁸ Schlegel kam im August 96 nach Jena. Dort steht er in persönlichem Verkehr mit Fichte und wird Mitarbeiter an Niethammers (und später Fichtes) *Philosophischem Journal* (vgl. KA XVII, XXII ff. und XLIX f.). Schlegel wohnte in Jena dauernd bis zum Juni 97 (Abreise nach Berlin), abgesehen nur von gelegentlichen Besuchen bei Novalis in Weißenfels (Kommentar zu KA XIX, 369). Schlegels Beschäftigung mit Fichte ist schon fürs Jahr 1795 belegt – angeregt durch die *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* von 1794 (vgl. Behlers Kommentar KA XIX, 370 f.). Wir wissen aber, daß Schlegel selbst seine Rezension von Niethammers *Philosophischem Journal* und die darin enthaltene Äußerung zur *Wissenschaftslehre* für seine ersten öffentlichen Auftritte in Sachen Philosophie (und Stellungnahme zu Fichte) erklärt hat. Vor dem Spätsommer 96 gibt es keine spezifisch philosophischen Aufzeichnungen aus Schlegels Feder. Sie sind überliefert im Bd. XVIII unter den Titeln „Philosophische Fragmente. Erste Epoche I. Zur Wissenschaftslehre 1796“, die „Beilage I. Philosophische Fragmente 1796“ und „Beilage II. Zur Logik und Philosophie 1796[7]“ (in Jena)“. Alles andere, welches immer sonst sein spekulatives Interesse sein mag, datiert aus späterer Zeit. Diese ersten, sehr knapp formulierten und wenig ausgeführten Notizen bedürften einer ausführlichen Kommentierung, die auch die verschiedenen Anspielungen auf Lektüren reicher berücksichtigte, als das Behlers verdienstvoller Kommentar tut: Auftrag für eine künftige Forschung! Die derzeit immer noch gründlichste Einführung in den Entwicklungsgang von Friedrich Schlegels Philosophie findet sich in Ernst Behlers und Ursula Struc-Oppenbergs Einleitung von 1975 zu KA VIII, S. XV–CCXXXII.

Einsichten einen Negativ-Hinweis auf die „unendliche Wahrscheinlichkeit“ unserer Wahrheitsvermutungen ziehen wollte (XIX, 301 f., Nr. 50). Der Gedanke der unendlichen Progression (denken Sie nur an das berühmte Athenäums-Fragment Nr. 116 von der ‚progressiven Universalpoesie‘), aber auch die Liebe zum Skeptizismus sind nirgends so offenkundig wie im Werk Schlegels. Man muß nur die entsprechenden Schlagwort-Register der Kritischen Ausgabe nach diesen Begriffen und ihren Varianten aufmerksam durchsehen. Schließlich war Schlegel, ziemlich genau gleichzeitig mit Hölderlin, einer der ersten, die aus der Transzendenz des Absoluten für die Reflexion ästhetische Konsequenzen gezogen hat. Mit ihnen schert er ganz aus aus der Konstellation, die man üblicherweise ‚idealistische Philosophie‘ nennt.

Ich habe wiederholt und im betonten Gegenzug zur *communis opinio* vorgeschlagen, zwischen dem Idealismus und der Frühromantik scharf zu unterscheiden. Als idealistisch bezeichne ich die – zumal durch Hegel verbindlich gemachte Überzeugung, Bewußtsein sei ein selbstgenügsames Phänomen, das auch noch die Voraussetzungen seines Bestandes aus eigenen Mitteln sich verständlich zu machen vermöge. Dagegen ist die Frühromantik überzeugt, daß Selbstsein einem transzendenten Grunde sich verdankt, der sich *nicht* in die Immanenz des Bewußtseins auflösen lasse. So wird der Grund von Selbstsein zu einem unausdeutbaren Rätsel. Dies Rätsel kann nicht mehr (allein) von der Reflexion bearbeitet werden. Darum vollendet sich die Philosophie in der und als Kunst. Denn in der Kunst ist uns ein Gebilde gegeben, dessen Sinnfülle von keinem möglichen Gedanken erschöpft wird. Darum kann der unausschöpfbare Gedankenreichtum, mit dem uns die Erfahrung des Kunstschönen konfrontiert, zum *Symbol* werden jenes in Reflexion uneinholbaren Einheitsgrundes, der der Fassungskraft des dualen Selbstbewußtseins aus strukturellen Gründen entgehen muß. Diesen Typ von symbolischer Repräsentation nennt die Frühromantik in polemischer Absetzung vom klassizistischen Wortgebrauch *Allegorie*.

Um die eigentümliche Differenz des frühromantisch-ästhetischen vom klassizistischen Denken des sogenannten Idealismus zu verstehen, ist es nützlich, noch einmal einen Rückblick auf Jacobis Gedanken der Transreflexität des Seins zu werfen – diesmal freilich mit einem besonders aufmerksamen Blick auf Friedrich Schlegels Art und Weise der Aufnahme dieses Gedankens. Jacobi hatte ja geglaubt, einen vollkommenen Dualismus zwischen der unmittelbaren Gewißheit des Seins und der endlosen Relativität des

rationalen Begründens ausmachen zu können. Dadurch hat er den Tübingern, aber auch den Jenensern zu der ihr ganzes Denken nachhaltig bestimmenden Einsicht verholfen, daß Unbedingtes nicht von der Kette der Bedingungen her erreicht werden kann. Friedrich Schlegels Denken nimmt nun eine andere Wendung als dasjenige Jacobis einerseits, des absoluten Idealismus der Schelling und Hegel andererseits. Die beiden letzten glauben, das Wissen des Absoluten sei einerlei mit der Selbstaufhebung der Relativität; Jacobi umgekehrt sucht die Relativität durch ein höheres Erkenntnisorgan, das er „Gefühl“ nennt, zu überwinden.

Friedrich Schlegel ist mit Jacobi davon überzeugt, daß die Unerkennbarkeit des Absoluten „eine identische Trivialität“ sei (KA XVIII, 511, Nr. 64). Mit Hegel und Schelling teilt er dagegen die Einsicht, daß der Begriff der Endlichkeit dialektisch an den der Unendlichkeit gebunden ist und nicht von jenem isoliert werden kann. Daraus folgert er aber nicht, daß wir mithin das Absolute positiv in Wissen darstellen können. Es hat den Status einer regulativen Idee (wie bei Kant), *ohne welche* sich endliches Denken nicht als Bruchstück und Stückwerk begreifen, *durch die* es sich aber nicht einfach über diese seine Bedingtheit hinwegsetzen kann. „Das [ist] das eigentlich Widersprechende in unserm Ich“, notiert Schlegel, „daß wir uns zugleich endlich und unendlich fühlen“ (KA XII, 335.). Die Einheit dieser beiden Zustände ist nun zwar das Leben der Ichheit selbst. Aber diese Einheit ist nicht *für* das Ich; es ist ihm wenigstens unmöglich, sich in einem und demselben Bewußtsein zugleich seiner Unendlichkeit und seiner Endlichkeit zu versichern; und beide Bewußtseinsweisen sind nicht nur in zeitlicher, sondern auch in qualitativer Opposition zueinander (KA XVIII, 298, Nr. 1243). Das Sein des Ich wird nie Gegenstand der Reflexion; und doch ist es, indem es des Seins entbehrt. „Der Mensch [ist] in dem Einzelnen nicht ganz sondern nur Stückweise da. Der Mensch kann nie da seyn“ (l.c., 506, Nr. 9). Das An-sich-Sein, welches anzuschauen dem reflexiven Ich versagt ist, äußert sich ex negativo als „Freiheit“; darin, daß es sich in seiner Endlichkeit nicht etablieren kann, sondern, ständig über seine Grenzen hinausgetrieben, nie in der Identität mit seinem jeweiligen Zustand aufgehen kann. Losgelöst von einer grundlegenden Vergangenheit, mit deren „Erinnerung“ ihm das Licht des Selbstbewußtseins aufgeht, fühlt sich das Selbst ständig neuen Möglichkeiten entgegengeschickt, die ihm wieder keine definitive Selbstidentität gewähren werden. Den drei Dimensionen der Zeit entsprechen (in den Kölner Vorlesungen und den entsprechenden Fragmenten aus

dieser Zeit) die Bewußtseinsmodi der Erinnerung, Anschauung und Ahnung. Deren Trias ist nur dreifach nuancierter Ausdruck einer wesenhaften „Unangemessenheit“ des Wesens an seine Wirklichkeit. „Die Zeit“, sagt Schlegel, ist die „in Unordnung gerathene (aus den Fugen gebrachte) Ewigkeit“ (*K4* X, 550). Als Zeit also offenbart sich der Verlust des Seins (des *Ewigen*) im endlichen Ich und perpetuiert sich im reflexiven Zugriff. So begegnet Schlegel tatsächlich Schellings Diagnose über Fichtes Philosophie. Sie hatte besagt, wer das Absolute nicht im Nu und vollständig ergreife, sehe sich auf einen „unendlichen Progressus“ verwiesen (*SW* I/4, 358), der in der Zeit vergeblich, nämlich unendlich, die Ewigkeit antizipiert. Da er das Absolute für unerkennbar erklärt, muß er die von Schelling spöttisch skizzierte Konsequenz zunächst bejahen. Sie wird ihm aber Ausgangspunkt seiner Theorie des Fragmentes. Das von Fichte verteidigte Paradox (einerseits sei das Ich nur unter Voraussetzung des Absoluten, andererseits bestehe das Absolute nur als und im Ich) wird sogar zum Motor seiner Entdeckung der Ironie und wohl überhaupt zur Triebfeder seines ganzen Denkens. Schon 1796 notiert er lakonisch: „Erkennen bezeichnet schon ein bedingtes Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität“ (*K4* XVIII, 511, Nr. 64). In beiden Sätzen wird dem absoluten Idealismus radikal widersprochen. Schlegels eigener Lösungs-Vorschlag behauptet ein Zugleich-diesseits-und-jenseits-der-Grenze-Sein:

Die Behauptung (gegen Schelling und Fichte), daß alles Setzen jenseits der Grenzen der Erkennbarkeit transcendent sey, widerspricht sich selbst und macht aller Philosophie ein Ende. Überdem sind die Grenzen der Erkennbarkeit noch gar nicht bekannt, wenn das theoretisch Absolute gesetzt wird. – Man kann keine Gränze bestimmen, wenn man nicht diesseits und jenseits ist. Also ist unmöglich die Gränze der Erkenntniß zu bestimmen, wenn wir nicht auf irgend eine Weise (wenn gleich nicht erkennend) jenseits derselben hingelangen können (*K4* XVIII, 521, Nr. 23; ähnlich XIX, 120, Nr. 348).

Wir sind immer in irgendeinem Zustand relativer Selbstidentität, und diesen Zustand haben wir (als unsere Vergangenheit) immer schon in Richtung auf eine Zukunft überschritten. Dem Bewußtsein der Relativität jeder Bindung und Fixierung – wie sie z. B. in den punktuellen Vereinigungen des „Witzes“ gelingt – antwortet die „Ironie“, die das mit sich Einige „allegorisch“ an das Unendliche verweist, seine Vorläufigkeit und Unvollständigkeit entlarvend.

Das wird Schlegels Lösung sein. Aber wir wissen noch nicht, wie

er zu ihr gelangt. Daraus, daß wir die Einheit von Einheit und Fülle nicht zumal, nicht im Nu darstellen können, folgt nicht, daß wir uns dauerhaft in einem der beiden Momente einrichten könnten. Der Lebensfluß treibt uns aus relativer Einheit beständig in Richtung auf relative Fülle; kein Bewußtsein begreift beide Glieder zugleich in sich. Welche philosophische Methode kann diesem ungleichzeitigen Sowohl-als-auch gerecht werden?

„In meinem System“, erklärt Schlegel (in Aufzeichnungen, die seit dem August 1796 aufgezeichnet worden sind, als Schlegel nach Jena gezogen war [vgl. Ernst Behlers Kommentar in *KA* XIX, 527 ff.]), – „In meinem System ist der letzte Grund wirklich ein *Wechselerweis*. In Fichte's ein Postulat und ein unbedingter Satz“ (*KA* XVIII, 521, Nr. 22). Schlegels ‚letzter Grund‘ ist also erklärtermaßen kein oberster (Fichtescher) Grundsatz. Auch Novalis hat seine Verabschiedung der Grundsatzphilosophie mit der Alternative eines ‚Wechselbestimmungssatzes‘ bestreiten wollen (*NS* II, 177, Z. 12-4: „Eine Art von Wechselbestimmungssatz, ein reines Associationsgesetz scheint mir der oberste Grundsatz sein zu müssen – ein hypothetischer Satz“).

Ich gebe erst eine Erläuterung des Schlegelschen Gedankens, bevor ich auf seine Herkunft aus Jacobis Spinoza-Büchlein zurückkomme. Der oberste Grundsatz – so scheint Schlegel zu meinen – hat sich ja gerade als dem endlichen Bewußtsein unerschwinglich erwiesen.⁶⁹ Erreichen wir das Höchste nicht in direkter Intuition, dann müssen wir uns mit indirekten Belegen für die Existenz einer die ganze Kette durchwaltenden Einheit begnügen. Dieser Beleg läßt sich auffinden. Es ist ja nicht etwa so, als fielen die Momente Einheit und Unendlichkeit im Lebensfluß absolut auseinander. Die Zeit trennt nicht nur, sie verbindet – auch – obwohl nur relativ. Diese Relativität vermindert sich indes, wenn man den „Wechselbegriff“ (l.c., 518, Nr. 16) von Einheit und Unendlichkeit als indirekten Beleg liest für eine dem Absoluten sich „approximierende“, vorläufig spontane Selbstkonstitution der Reihe. Es erfolgte gleichsam ein endlicher (sagen wir: vorläufiger oder ad-hoc-) „Erweis“ des im Endlichen nie sich zeigenden, aber die

⁶⁹ Ernst Behler spricht in seinem Kommentar zu Friedrich Schlegels „Studien zur Philosophie und Theologie“ von Schlegels „Zurückweisung eines obersten Grundsatzes der Philosophie“ (*KA* VIII, 1975, S. XLII, vgl. XLIII). Vgl. auch den dort gelieferten Zusammenhang zwischen der Abweisung der Grundsatzphilosophie und der Bestimmung der Philosophie als „unendlicher Progression“ („Schelling und die Frage nach der ‚Form der Philosophie“ [l.c., XXXVII ff.]).

ganze Reihe stiftenden und ihre Kohärenz verbürgenden Absoluten (l.c., 329, Nr. 55; 298, Nr. 1241): Eine Phase „erweist“ die andere und so immer fort. „Daher muß die Philosophie wie das epische Gedicht in der Mitte anfangen“ (l.c., 518, Nr. 16) – das wäre das von Benjamin in seiner Doktorarbeit so genannte „Medium der Reflexion“ –, „und es ist unmöglich dieselbe so vorzutragen und Stück für Stück hinzuzählen, daß gleich das Erste für sich vollkommen begründet und erklärt wäre“ (l.c.). Im Medium der Reflexion stützen und negieren sich die einzelnen Glieder gelungener Synthese-Bildung wechselseitig. Sie sind nicht Dedukte eines Prinzips, das vorher feststünde, sondern sie machen die Existenz dieses Prinzips nur „immer wahrscheinlicher“ (KA XII, 328, passim). Die Wahrscheinlichkeit einer gründenden Einheit steigt, weil die punktuelle Einheit, in der eine jede Phase des Prozesses besteht, und die Kohärenz, die sie alle verbindet, aus dem Mechanismus der trennenden Reflexion allein nicht erklärt werden könnte. Trennung und Verbindung, von der Kontinuität der Zeit selbst wieder unter die Klammer überwiegender Einheit gebracht, die als solche dennoch nicht Ereignis wird, deuten inmitten der Endlichkeit auf eine nicht mehr endliche, also absolute Einheit beider. So schließt die Linie sich zum Kreis, denn das Schema des linearen Verfließens wird Stück um Stück korrigiert durch das Geltendmachen jener höheren Einheit, die Unendlichkeit in Allheit umwendet: „Es ist ein Ganzes, und der Weg es zu erkennen ist also keine gerade Linie, sondern ein Kreis“ (KA XVIII, 518, Nr. 16). Ein Zitat aus der Kölner Privatvorlesung von 1804/05 resümiert Schlegels Grundgedanken sehr schön:

Unsere Philosophie fängt nicht wie andere mit einem ersten Grundsatz an, wo der erste Satz gleichsam der Kern oder erste Ring des Kometen, das übrige ein langer Schweif von Dunst zu sein pflegt – wir gehen von einem zwar kleinen, aber lebendigen Keime aus, der Kern liegt bei uns in der *Mitte*. Aus dem unscheinbaren geringen Anfange, dem Zweifel am Ding, der sich doch zum Teil bei allen nachdenkenden Menschen äußert, – und der doch immer vorhandenen überwiegenden Wahrscheinlichkeit des Ichs wird sich unsere Philosophie nach und nach entwickeln und in steter Progression sich selbst verstärken, bis sie zu dem höchsten Punkte menschlicher Erkenntnis durchdringt und den Umfang so wie die Grenzen alles Wissens zeigt (KA XII, 328,3).

Nun ist der Begriff des Wechselerweises – wie gesagt – ein wissenschaftliches Zitat aus Jacobis Spinoza-Büchlein. Das beweist eine Stelle aus Schlegels Charakteristik von Jacobis *Woldemar* von 1796 (KA II, 72; das Zitat bezieht sich ausdrücklich auf S. 225 der Zweitauf-

lage von *Spin.*).⁷⁰ Über die Funktion des Zitats haben wir inzwischen eine vorläufige Klarheit erworben. Daß der höchste Grundsatz der Philosophie nur ein ‚Wechselerweis‘ sein kann, soll einfach bedeuten, daß ein Begriff oder ein Satz allein nicht per se, sozusagen aus cartesianischer Evidenz, sondern erst durch einen weiteren und zweiten (vorläufig) begründet wird (für den dann dasselbe gilt, so daß wir durch Kohärenzbildung der Wahrheit immer nur näher kommen, ohne sie selbst in einem einzigen Gedanken definitiv zu packen zu kriegen).⁷¹ Genau das war aber eine Grundeinsicht, die Jacobi in der Zweitaufgabe seines Spinoza-Büchleins formuliert hatte: All unser Denken bewegt sich in Bedingungen. Etwas begründen heißt: es auf ein anderes zurückführen, das selbst nicht begründet ist und wieder auf einen Grund verweist, der seinerseits grundlos bleibt, usw. Auf die Weise verlore sich all unser Wissen im Unbegründeten und endlos weiter Bedingten – es sei denn, es gebe ein Unbedingtes, das als solches auch einleuchtet. Jacobi selbst fand es in dem, was er ‚Gefühl‘ oder ‚Glauben‘ nennt (womit er übrigens den Widerspruch Kants erfuhr); aber Reinhold fand es im ‚Satz des Bewußtseins‘, mit dem auch er, ganz in Jacobis Linie, den Begründungsregreß allen Wissens stoppen wollte.

Friedrich Schlegel führt nun – und das ist es, was uns aufhorchen läßt – Jacobis Einsicht mit der Reinholdschen eng und kritisiert im Namen von Reinhold II Jacobi und Reinhold I. Schlegel spricht nämlich, nachdem er Jacobis ‚salto mortale‘ in den Glauben (als in die regreßstoppende Anschauung des Unbedingten) abgewiesen hat,⁷² davon, daß es überhaupt eine „Widersinnigkeit“ sei, die

⁷⁰ Vgl. zu Schlegels enthusiastischer Jacobi-Rezeption die Nachweise in Hans Eichners Einleitung (S. XVIII). „Schlegels Beschäftigung mit Jacobi geht in das Jahr 1792 zurück und erstreckt sich durch sein ganzes weiteres Leben“ (Ernst Behler im Kommentar zu Bd. XX, 371). Vgl. auch die noch belegreichere und besser recherchierte Einleitung zu Bd. VIII, S. XXX ff., z. B. S. XXXI: „Jean Paul berichtete Herder und später Jacobi [selbst], Novalis hätte ihm erzählt, mit welchem Enthusiasmus Schlegel während seines Aufenthaltes bei ihm in Weißenfels (1796) die Werke Jacobis studiert habe.“ Zur *Woldemar*-Rezension S. XXXIII ff.

⁷¹ Vgl. *KA* XVIII, 36, Nr. 193: „Das *Ich* setzt sich selbst und das *Ich* soll sich setzen sind wohl mit nichten abgeleiteten Sätze aus einem höhern; einer ist so hoch als der andre <, auch sind es zwei Grundsätze, nicht einer. Wechselgrundsatz. –“

⁷² Mit der berühmten Formulierung: „WOLDEMAR ist also eigentlich eine Einladungsschrift zur Bekanntschaft mit *Gott* (Ergieß. S. 34), und das *theologische Kunstwerk* endigt, wie alle moralischen Debauchen endigen, mit einem Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit“ (*KA* II, S. 77).

„eigentlich jede Elementarphilosophie [trifft], welche von einer Tatsache ausgeht“ (‘Elementarphilosophie’ war der Titel der Lehre von Reinhold I), und fährt fort:

Was Jacobi dafür anführt: „daß jeder Erweis schon etwas Erwiesenes voraussetze“ (Spin. S. 225); gilt nur wider diejenigen Denker, welche von einem einzigen Erweis ausgehn. Wie wenn nun aber ein von außen unbedingter, gegenseitig aber bedingter und sich bedingender *Wechselerweis* der Grund der Philosophie wäre? (l.c., 72).

Was Schlegel sich unter der Alternative vorstellt, die er dem Jacobi entgegensetzt, bleibt in der Woldemar-Rezension dunkel; aber wir konnten aus der Kenntnis der Aufzeichnungen vom Herbst 1796 mit ihrem klar erkennbaren Anschluß an die antigrundsatzphilosophische Konstellation um Niethammer einiges Licht auf ihr Verständnis werfen. Mir liegt jetzt nur daran, Schlegels Abhängigkeit von Jacobi nachzuweisen. An der zitierten Stelle (Spin. [Zweitaufgabe] 225) verweist Jacobi selbst in einer Fußnote auf einen Brief an Mendelssohn (215-217), in dem er sich gegen den Vorwurf wehrt, das rationale Argumentieren zugunsten eines Sprungs in die höhere Offenbarung abgebrochen zu haben (oder diesen Abbruch zu empfehlen). Er sagt (ich zitiere die Stelle ungekürzt):

Lieber Mendelssohn, wir alle werden im Glauben geboren, und müssen im Glauben bleiben, wie wir alle in Gesellschaft geboren werden, und in Gesellschaft bleiben müssen. Totum parte prius esse necesse est. – Wie können wir nach Gewißheit streben, wenn uns Gewißheit nicht schon zum voraus bekannt ist; und wie kann sie uns bekannt sein, anders als durch etwas das wir mit Gewißheit schon erkennen? Dieses führt zu dem Begriffe einer unmittelbaren Gewißheit, welche nicht allein keiner

„Das Grundmotiv der Schlegelschen Jacobi-Kritik (*Feind der Vernunft*), das in allen Epochen der Ph[ilosophischen] L[ehr]j[ahre] zum Ausdruck kommt und auch in diesem Fragment [KA XVIII, 3, Nr. 3] anklingt, wurde bereits am 17. November 1793 in einem Brief an August Wilhelm Schlegel formuliert (...). *Jacobi's Vernunft ist Eins mit der feinsten Sinnlichkeit, aber vielleicht nicht ganz mit dem Verstande. Mit Recht zwar ist ihm Einsicht nie das Letzte, nur Mittel. Aber er braucht es nicht selten, überläßt sich der Leitung der Empfindlichkeit so hingegeben, daß sie ihn nicht bloß in die seltsamsten Eigenheiten führt. Nein /er glaubt an platte Strafe und niederes Vorurteil, wie an das Höchste. Ich verzeihe es also, wenn jemand, von dem ich nicht die größte Bestimmtheit fordere, ihn Feind der Vernunft nennt. Diese Unbilligkeit Mastiauxs entspringt aus dem sehr wesentlichen edeln Triebe nach deutlichen Begriffen, nach klarer Einsicht, ein Trieb [ö], der bei Jacobi verhältnismäßig schwach ist. Bei dieser heiligen Dämmerung ist innres Glück noch möglich“* (KA XIX, 371 f.; zu Jacobi vgl. auch das Personenregister l.c., 600, l.o.).

Gründe bedarf, sondern schlechterdings alle Gründe ausschließt, und einzig und allein die mit dem vorgestellten Dinge übereinstimmende Vorstellung selbst ist. Die Überzeugung aus Gründen ist eine Gewißheit aus | der zweiten Hand. Gründe sind nur Merkmale der Ähnlichkeit mit einem Dinge dessen wir gewiß sind. Die Überzeugung, welche sie hervorbringen, entspringt aus Vergleichung, und kann nie recht sicher und vollkommen sein. Wenn nun jedes Fürwahrhalten, welches nicht aus Vernunftgründen entspringt, Glaube ist, so muß die Überzeugung aus Vernunftgründen selbst auf den Glauben kommen, und ihre Kraft von ihm allein empfangen (215 f.).

Jacobis These wäre also schlecht referiert, wenn man sie als Empfehlung zum Ausbrechen aus dem Diskurs der rationalen Argumentation (also des Begründungs-Sprachspiels) charakterisieren würde. Jacobi behauptet vielmehr, daß uns das Argumentieren am Leitfaden des Gründe aufsuchenden Denkens in eine endlose Kette von Relativitäten verstrickt, weil wir gar nicht angeben können, an welchem Punkt wir das Begründen einstellen sollen. Jacobis These ist: Nun *haben* wir aber doch Gewißheit (oder beanspruchen, sie zu haben). Und wenn das so ist, dann muß wenigstens ein einziger unter unseren Bewußtseinszuständen seiner selbst *unmittelbar* gewiß sein – wobei ‚unmittelbar‘ meint: ohne Vermittlung durch andere Gründe oder andere Bewußtseinszustände. Ihn noch einmal begründen zu wollen, hieße nicht verstanden zu haben, woran es liegt, daß wir beim Begründungs-Sprachspiel in einen infiniten Regreß geraten müssen. Also muß das unmittelbare Bewußtsein (das Jacobi ‚Gefühl‘ nennt – Novalis und Schleiermacher werden ihm folgen) als eine im Wortsinne grundlose Annahme, als ein Glauben verstanden werden. ‚Jeder Beweis setzt ein schon Erwiesenes voraus‘ meint dann: Ohne eine unmittelbare und ursprüngliche Gewißheit entbehrte jede weitere Begründung des Haltes und des Grundes.

Nun folgt Schlegel Jacobi durchaus in der Konsequenz, was die endlose Relativität unseres Wissens (im Zustand der Unerschwinglichkeit einer Letztbegründung) betrifft. Dagegen hält er die letztere für unabweislich. Freilich wäre es falsch, Schlegel für einen hemmungslosen Relativisten zu erklären. Wie Novalis hält er am negativen Begriff vollendeter Erkenntnis fest – allerdings mit der Auflage, diesen für ein transzendentes Ideal, und nicht für eine cartesianische Gewißheit zu halten. Wir werden sehen, daß Schlegel ohne den Ausblick auf ein Absolutum-ex-negativo jene Dialektik der Wechselvernichtung gar nicht in Gang bringen könnte, als die er die Ironie faßt. Nur diejenigen Positionen kön-

nen wechselseitig ihre Relativität aufheben, die als kontradiktorische Bestimmungen auf eines und dasselbe bezogen werden. Dieses Eine ist das (positiv nicht darstellbare) Absolute.

XVII. Nachdem der Kontext einigermaßen geklärt ist, aus dem sich Schlegels Verweis auf (und Korrektur an) der Grundthese des Spinoza-Büchleins verstehen läßt, kehre ich zu Schlegels Theorie des allgegenwärtigen Reflexionsmittelpunkts zurück. Das (auch von Schelling, wenn auch erst 1802) als Fichtes Grund-Dilemma aufgezeigte Problem des An-sich-für-sich soll demnach durch einen progressiven Reflexionserweis gelöst werden. Eine jede Phase begründet die vorangehende und läßt sich umgekehrt aus ihr begründen. Das Absolute durchwaltet kontinuierstiftend die ganze Reihe; und insofern beweist die Reihe (anders als Jacobi es dachte, eben durch ihren essentiellen Bezug aufs Ganze) das synthetische Wirken des Absoluten durch dessen nachweisbare Manifestation in relativen (partikulären) Synthesen. Andererseits entzieht sich dieses Prinzip, und die Reihe lebt auf Anleihe eines *in* ihr Unerweislichen, von dem nur gesagt werden kann, es werde immer wahrscheinlicher. Aus diesem Paradox entspringt eine „unendliche Agilität“, eine wechselseitige Affirmation und Negation, aus der heraus sich schließlich ein geradeliniges Streben in eine „progressive“, ironische „Dialektik“ als „wahre Methode“ befreit (KA XVIII, 83, Nr. 646). „Woher es kommt“, schreibt Schlegel später, nach 1803 (l.c., 564, Nr. 49), „daß manche Philosophen dem Wahren so ganz nah sind wie Fichte, und doch es nicht erreichen, ist aus meiner Konstruktion ganz klar“.

Die merkwürdige Transzendenz des Absoluten gegenüber der Reihe, der Schlegel bald „unendliche Fülle“, bald „Chaotik“ zuspricht, läßt sich an den beiden Phänomenen *Allegorie und Witz* erläutern. Die Allegorie ist – kurz gesagt – die Tendenz aufs Absolute im Endlichen selbst. Als Allegorie übersteigt sich das Einzelne in Richtung aufs Unendliche, während als Witz das Unendliche punktuell jene Einheit aufscheinen läßt, die dem Ganzen der Reihe sich entzieht. In Schellingscher Terminologie könnten wir auch sagen: Allegorie sei die Synthesis von „unendlicher Einheit“ und „unendlicher Fülle“ unterm Exponenten des Unendlichen (oder besser: mit der Tendenz aufs Unendliche); während das punktuelle Zünden des Witzes diese selbe Synthesis unter dem Übergewicht der Einheit darstellt.

Wie aber soll sich Unendlichkeit im Endlichen selbst darstellen lassen? Nicht durch Denken, nicht durch Begriffe: „Das reine Den-

ken und Erkennen des Höchsten kann nie adäquat dargestellt werden“ – das ist das „Prinzip der relativen Undarstellbarkeit des Höchsten“ (KA XII, 214). Wie aber dann? Dadurch, daß die Kunst ins Mittel tritt (KA XIII, 55 f. und 173 f.):

Die Philosophie lehrte uns, daß alles Göttliche sich nur andeuten, nur mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen lasse, und daß wir daher die Offenbarung für die höchste Wahrheit annehmen müssen. Die Offenbarung ist aber eine für den sinnlichen Menschen zu erhabene Erkenntnis, und so tritt die Kunst sehr gut ins Mittel, um durch sinnliche Darstellung und Deutlichkeit dem Menschen die Gegenstände der Offenbarung vor Augen zu stellen (l.c., 174).

Das war ein Zitat aus den Jahren 1804/05. Man bemerkt die aus unserem Erklärungskontext jäh ausscherende Beteuerung, wir wüßten vom Absoluten durch Offenbarung. Die Formulierung bezeugt Schlegels in dieser Zeit sich anbahnende Konversion zum katholischen Glauben, die dann offiziell am 16. April 1808 (gemeinsam mit seiner Frau Dorothea) im Kölner Dom vollzogen wurde. Auch zu diesem Anlaß ging ihm der Witz nicht aus. Seinen perplexen Freunden rief er 1806 ins Gesicht: „Katholischwerden heißt nicht Religion verändern, sondern überhaupt nur, sie anerkennen“ (KA XIX, 230, Nr. 236; vgl. l. c., 223, Nr. 184 und 163 Nr. 81). In den (übrigens großartigen, überall anregenden und vie. zu wenig bekannten) Kölner Privatvorlesungen an die Brüder Boisserée finden wir denn auch „als höhere[s] Gesetz“ ausgerufen, „daß alle Poesie mythologisch und katholisch sein müsse“ (KA XIII, 55). Das ist allerdings, wie Tieck in seiner Komödie Prinz Zerbino eine seiner Figuren heilsichtig ausrufen läßt, „zum Katholischwerden“, hindert Schlegel aber keineswegs, in der gleichen Zeit zu notieren: „Die Auflösung des Bewußtseins in Poesie ist dem Idealismus eben so nothwendig als die Göttlichkeit der Elemente. [Id]ealismus ist selbst Poesie –“ (KA XIX, 172, Nr. 150).

In der Jenaer Zeit tritt die Kunst dagegen nicht bloß ins Mittel, um eine auch anderswoher erworbene Gewißheit (die der Offenbarung) popularisierend zu versinnlichen. Sie supplementiert vielmehr die schlechthinige, weder religiös (Schlegel war ein wackerer Atheist in dieser Zeit) noch begrifflich noch gar sinnlich zu überwindende, Undarstellbarkeit des Absoluten mittelbar „anzudeuten“. Das ist nur möglich, wenn die Kunst über das hinaus, was sie darstellt (und das ist in bezug aufs Absolute stets zu wenig) auch das noch „anzudeuten“ vermag, was zu sagen ihr nicht gelingt. Dies Mehr-Sagen in allem poetischen Sagen nennt Schlegel *Allego-*

rie. Sie ist eine Weise oder Spezifikation der Einbildungskraft. Bei Kant ist sie das Vermögen der Synthesis des Mannigfaltigen auf Geheiß des Verstandes. Bei Schlegel vereint sie Verstand und Sinnlichkeit, arbeitet also weder „auf Geheiß“ der „unendlichen Einheit“ noch auf das der „unendlichen Fülle“. Darum ist sie das ideale Mittelglied, der zwischen den Gedanken der Unendlichkeit des Höchsten und den der sinnlichen Endlichkeit „einzuschleibende Begriff“, der ein „Bild“ entwirft von dem, was anders undarstellbar bliebe: die absolute Einheit von „unendlicher Fülle“ und „unendlicher Einheit“. (Da dieses Bild zugleich dasjenige der Wahrheit ist, so wie sie im veritativen „ist“ des Urteils sich ausspricht, sehen wir übrigens hier einmal mehr, wie Kunst, als Allegorie, der Wahrheit verpflichtet ist.) Schon bei Fichte war die Einbildungskraft das ‚zwischen Unendlichem und Endlichem mitten inne schwebende Vermögen‘. Ihre Grenzpole sind das konkrete Individuum einerseits, die rein bestimmbare Unendlichkeit andererseits.

Warum [so fragt Schlegel in seiner im WS 1800/01 in Jena vorgetragenen Vorlesung über *Transcendentalphilosophie*] ist das Unendliche aus sich herausgegangen und hat sich endlich gemacht? – das heißt mit anderen Worten: *Warum sind Individua? Oder: Warum läuft das Spiel der Natur nicht in einem Nu ab, so daß also gar nichts existirt?* Die Antwort auf diese Frage ist nur möglich, wenn wir einen Begriff einschieben. Wir haben nämlich die Begriffe *eine, unendliche Substanz* – und *Individua*. Wenn wir uns den Übergang von dem einen zu dem anderen erklären wollen, so können wir dies nicht anders, als daß wir zwischen beyden noch einen Begriff einschieben, nämlich den Begriff des *Bildes* oder *Darstellung, Allegorie* (εἰκὼν). Das Individuum ist also ein Bild der einen unendlichen Substanz (KA XII, 39).

Aus der Allegorie (Erklärung vom Daseyn der Welt) folgt, daß in jedem Individuo nur so viel Realität ist, *als es Sinn, als es Bedeutung, Geist hat* (l.c., 40).

Dies Theorem, das nur in einer schlechten studentischen Nachschrift (und offensichtlich verkürzt) auf uns gekommen ist – die Nachschrift ist leider nicht diejenige Hegels, der dieses Kolleg gehört hat –, entspricht ungefähr den Schellingschen Vorstellungen (von 1800), wonach die Kunst symbolisch darstellen müsse, was der zwieschlächtigen, notwendig-freien Reflexion entgleite: das Band zwischen Allgemeinem und Einzelnem, Unbewußtem und Bewußtem, Reellem und Ideellem, Unendlichem und Endlichem – und wie immer sonst noch der idealistische Urgegensatz sich artikulieren mag. Sie erweist sich radikaler gemeint als alles, was

Schelling dazu geäußert hat – denn nach Schlegels Ansicht haben wir vom Höchsten überhaupt keine andere denn eine allegorische Ansicht.

Das allegorische ist ein künstlerisches Verfahren, welches das endlich Dargestellte als das nicht Gemeinte auslöscht und so den Blick auf das lenkt, was von dieser einzelnen Synthesis nicht erfaßt war. Die Allegorie (*als pars pro toto* für alle künstlerischen Ausdrucksformen) ist also notwendiges Manifest der Undarstellbarkeit des Unendlichen. Nur dichterisch kann letzteres Ereignis werden. Dichtung ist nämlich insgesamt Ausdruck des Unausdrücklichen, Darstellung des Undarstellbaren: dessen, was als solches in keinem spekulativen Begriff sich präsentieren könnte. „Alle Schönheit“, schreibt Schlegel, „ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen“ (KA II, 324). Aber jedes einzelne Gedicht will das Ganze, „das überall Eine und zwar in seiner ungeteilten Einheit“ in sich darstellen. Und „das kann es nur durch Allegorie“ (l.c., 414), dadurch also, daß sie ins Dargestellte zugleich den Stilzug des Undargestellten mit einträgt. Darstellung des Undarstellbaren nennt Schlegel auch „Bedeutung“ – wobei er „Bedeutung“ im Sinne von „Hindeutung“, „Anspielung“, „indirekte Allusion“ versteht. „Jede Allegorie“, sagt er, „bedeutet Gott und man kann von Gott nicht anders als allegorisch reden“ (KA XVIII, 347, Nr. 315). Anderswo:

Jedes Gedicht, jedes Werk soll das Ganze bedeuten, wirklich und in der Tat bedeuten, und durch die Bedeutung und Nachbildung auch wirklich und in der Tat sein, weil ja außer dem Höheren, worauf sie deutet, nur noch die Bedeutung Dasein und Realität hat (KA II, 414; zu dieser Wortverwendung vgl. auch XIII, 55/6 und 173/4).

Das macht den ekstatischen Zug des Endlichen aus, daß es seine Realität nicht in ihm selbst verwirklicht, sondern nur bedeutet. Bedeutend spielt die Allegorie an („deutet“) auf das Unendliche (KA XVIII, 416, Nr. 1140). Das meint ja, wörtlich übersetzt, ἀλλήγορεῖν: etwas anderes meinen als das, was man sagt. Das Gesagte, der Wortkörper, wird Ausdruck des in ihm Undarstellbaren, aber eigentlich Gemeinten nur dadurch, daß er über sich hinaus auf das deutet, was jenseits seiner Reichweite liegt: das Unendliche. Allegorisches Be-deuten ist selbst nicht das („negativ“), worauf es „deutend anspielt“ (KA XII, 208/9, 126, 166). Anderswo: Allegorie ist „Andeutung des Unendlichen (. . .), Aussicht in dasselbe“ (l.c., 211; vgl. XI, 119). Ihre Negativität besteht in der sich selbst als Positivum auslöschenden Freigabe des Blicks

auf das absolute Vermeinte in allem Denken und Bilden: „Sie geht bis an die Pforte des Höchsten, und begnügt sich, das Unendliche, das Göttliche, was philosophisch sich nicht bezeichnen und erklären läßt, unbestimmt nur anzudeuten. (I.c., 210). So macht sich das Prinzip, das als solches in der Reihe undarstellbar bleibt, nur durch Selbstnegation der Endlichkeit bemerkbar. „Die Tendenz der Principien ist den Schein des endlichen zu vernichten“ (KA XVIII, 416, Nr. 1139); denn das Endliche hat sein Scheinleben nur darin, daß in ihm, negativ, das Prinzip lebt (vgl. I.c., 412, Nr. 1095, 413; Nr. 1107 und Nr. 1108). So erlöst der Kunstgriff des allegorischen Ausdrucks das Endliche aus seiner materiellen Fixiertheit und verweist es ans Unendliche. Man könnte sagen, in der und als Allegorie mache sich die Tendenz der endlichen Wirklichkeit aufs Unwirkliche und Unendliche geltend.

Der Witz ist das Gegenstück zur Allegorie im Bereich des Wirklichen selbst: punktuelles Aufblitzen der Einheit von Einheit und Unendlichkeit im Endlichen. In der von Schlegel bevorzugten Metapher des Blitzes ist schon angezeigt, daß die Synthese sich nur im Aufflackern eines schwindenden Lichtes bemerkbar macht, nicht aber positiv-dauernd darstellt. Der Witz ist eine Verkörperung, „die äußere Erscheinung, der äußere Blitz der Fantasie“ (KA II, 334, I.c., 258, Nr. 26), die wiederum – deutliche kantianische Reminiszenz – das synthetisierende Vermögen des Geistes ist. „Witz ist angewandte Fantasie“ (I.c., 356), „eine indirekte Äußerungsart derselben.“ Die Fantasie ist Organ der Bindekraft des Absoluten selbst – in der Welt der endlichen Produktion kann ihre Äußerung selbst nur punktuell auftreten. „Der Witz“, erklärt Schlegel, „liegt nicht selbst im Gebiet des Absoluten, aber je absoluter, je gebildeter ist er freilich“ (KA XVIII, 113, Nr. 1002). Der Witz ist eine chaotische Synthesis, die Schlegel auch als ein „plötzliches Erschrecken und Gerinnen“, als „ein Versteinern“ jener „feurigen Flüssigkeit der Vorstellung“ charakterisiert (KA XIX, 171, Nr. 148). Wie in eine Augenblickansicht verkürzt, erstarrt das wogende, inflexible Chaos der Einbildungskraft in der witzigen Synthese. Geht die Allegorie auf „Vernichtung des Einzelnen qua eines Einzelnen“, so „richtet sich der Witz [umgekehrt] auf die Vereinheitlichung der Fülle“ (KA XVIII, S. XVIII). In ihm bekundet sich das unerweisliche Prinzip positiv aus seinen ins Singuläre zusammengezogenen Wirkungen. Witz ist „fragmentarische Genialität“ (I.c., 102, Nr. 881).

Witz ist also *nicht* die Kraft, die aus den Fragmenten ein System macht – dazu bedürfte es der als solche undarstellbaren absoluten

Einheit (von Einheit und Chaos/Fülle). Statt des Systems des Chaos konstruiert der Witz als „chemisches Vermögen“ (KA XVIII 129, Nr. 90), als „ars combinatoria“ (l.c., 124, Nr. 20), nur ein „Chaos von Systemen“, d. h. eine Mannigfaltigkeit von partiellen Vereinigungen ohne systematisches Zentrum. Darum können sich witzige Synthesen auch allseits widersprechen. Viele Definitionen bemerken, der „Stoff“ des Witzes müsse „immer paradox [sein]“ (l.c., 94, Nr. 781) – denn er vereinigt ja Unendliches und Endliches im *Aperçu*. Diese Vereinigung wiederum vollbringt er in selbst endlicher Form, nämlich als Fragment. So widersprechen sich die Einheiten-en-détail untereinander und schließen sich selbst aus von jener höchsten dialektischen Einheit, die die Unendlichkeit umspannen würde und auf die die Allegorie negativ nur anspielt.

Allegorie und Witz sind also die Blick- und Wende-Punkte der Reflexion, die aber nie zugleich bezogen werden können: Im Witz stellt sich die Tendenz auf Einheit ohne die auf Fülle, in der Allegorie stellt sich die Tendenz auf die Unendlichkeit, abgelöst von der auf die Einheit, dar. Es fehlt ein Organ, das beide Hinsichtnahmen im Nu oder in der Einheit eines Bewußtseins versammelte.

Das Sich-Entziehen dieser Zentralperspektive über die unendliche Reihe hinterläßt auf ihr, was Schlegel „chaotische Universalität“ nennt. Und genau hier ist der philosophische Ort des *Fragment*s. Seine Verwandtschaft mit dem Witz ist evident. Denn wie der Witz die synthetische Kraft der absoluten Einheit gleichsam ins einzelne Phänomen ablenkt, so kann – im/als Fragment – nur „durch schärfste Richtung auf Einen Punkt (. . .) der einzelne Einfall eine Art von Ganzheit erhalten“ (KA II, 169, Nr. 109; KA XII, 393; XVIII, 305, Nr. 1333; l.c., 69, Nr. 499; II, 197, Nr. 206). Das witzige Vermögen der punktuellen Synthesis, die gerade durch intensive Konzentration auf „Individualität“ (Einzelinheit) die unteilbare Einheit manifestiert, nennt Schlegel „fragmentarische Genialität“ (KA II, 149, Nr. 9). Sie ist die „Form des abgeleiteten, fragmentarischen Bewußtseins“ (KA XII, 393), des wirklichen, des disseminalen Ich, dessen ontologischen Status Schlegel folgendermaßen erläutert: Das „zerstückelte“ oder „unvollständige“ Ich (KA XII, 374, 348, 352; vgl. KA XVIII, 506, Nr. 9; 512, Nr. 73) ist die Folge eines unverfügbaren „Aussichherausgehens“, einer Zersplitterung des Bandes zwischen Einheit und Unendlichkeit in einem mythisch projizierten „Ur-Ich“ (KA XII, 348). Als Mitgift dieser Zerstückelung bewahrt die „eigentümliche, spezifische Form des menschlichen Bewußtseins, als abgeleiteten, vernünftigen Bewußtseins überhaupt (. . .) das Fragmentarische“ (l.c., 392).

Gerade durch diese Einzelheit und Abgerissenheit [fügt Schlegel hinzu] unterscheidet sich das abgeleitete Bewußtsein. Diejenige Tätigkeit aber, wodurch das Bewußtsein sich am meisten als Bruchstück kundgibt, ist der Witz, sein Wesen besteht eben in der Abgerissenheit und entspringt wieder aus der Abgerissenheit und Abgeleitetheit des Bewußtseins selber. – Diese Fähigkeit, worauf sonst zu wenig Rücksicht genommen wird, ist die eigentümliche, individuelle Form, worin das Höchste des menschlichen Bewußtseins erscheint, insoweit es überhaupt ein abgeleitetes und untergeordnetes ist“ (l.c., vgl. 440 ff.).

Als Äußerung des zerrissenen Bewußtseins trägt das Fragment also folgenden Widerspruch aus: Es stiftet Einheit im Chaos, denn es beerbt die syntheseswirkende Kraft der absoluten Einheit; aber es lenkt die Bindungskraft des Absoluten von der Unendlichkeit ab in die Einzelheit, d. h., es stiftet gerade nicht Totalität, sondern ein Gesamt („Chaos“) von Individual-Positionen, deren jede der anderen widerstrebt. Dieser dem Fragment eingewebte Widerspruchsgeist ist ein notwendiger Effekt der Detotalisierung oder Dekomposition der höchsten Einheit, die nicht mehr Einheit eines Ganzen (oder eines Systems), sondern lediglich Einheit eines Einzeldings und ohne systematische Bindung an die anderen Einzel Dinge ist: Aus dem fragmentarischen Universum resultiert kein System, sondern „Asystasie“, „Unbestand“, „Uneinigkeit“ (*SW* I/9, 209 [ff.]), Inkohärenz, Zusammenhanglosigkeit: Merkmale, die vor allem in den Fragmenten des Novalis nicht nur kompositorisch hervortreten, sondern beständig zum Thema von Überlegungen gemacht werden.

Die Romantik ist oft als so harmonietrunken und ins Absolute verliebt dargestellt worden, daß man in der vulgären Wirkungsgeschichte gar nicht mehr sieht, wodurch sie sich den Zorn der Klassizisten Goethe, Schiller und Hegel, des frommen Christen Kierkegaard oder des biedereren Realisten Rudolf Haym zugezogen hat und was sie radikal modern macht. Tatsächlich ist es die Entdeckung der Vielschichtigkeit, der Ungeborgenheit, der Inkonsequenz, der Widersprüchlichkeit des menschlichen Charakters, durch die sie sich von einer optimistischen, sei's gottfrohen, sei's metaphysischen Tradition drastisch abgrenzt. „So ist der Mensch“, ruft Theodor in den Phantasus-Gesprächen von Ludwig Tieck aus, „nichts als Inkonsequenz und Widerspruch!“ (*Phantasus*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/M. 1986, 81, Z. 21 f.). Theodors Ausruf resümiert aber nur stellvertretend eine der tiefsten Überzeugungen der Tieckschen Dichtung, die thematisch und stilistisch immer aufs neue zur Darstellung drängt. Ich zitiere par-

tem pro toto – das 17. Kapitel der 1797 geschriebenen *Sieben Weiber des Blaubart* (1797), worin der Held Peter Berner mit seinem Förderer Bernard sich unterhält:

Wenn Ihr es überlegt, daß im ganzen Menschenleben kein Zweck und kein Zusammenhang zu finden ist, so werdet Ihr es gern aufgeben, diese Dinge in meinem Lebenslauf hineinzubringen. Wahrhaftig, du hast Recht, sagte Bernard, und du bist wirklich verständiger, als ich dachte. Ich bin vielleicht klüger als Ihr, sagte Peter, ich lasse mir nur selten etwas merken. So wäre also, sagte Bernard tiefsinnig, das ganze große Menschendasein nichts Festes und Begründetes? Es führte vielleicht zu nichts und hätte nichts zu bedeuten, Thorheit wäre es, hier historischen Zusammenhang und eine große poetische Composition zu suchen, eine Bambocchiade oder ein Wouvermanns drückten es vielleicht am richtigsten aus (*Schriften*, Berlin 1828, Bd. 9, 193).

In den von Rudolf Köpke, Tiecks Eckermann, mitgeteilten Gesprächsäußerungen aus den letzten Lebensjahren findet sich folgende Bemerkung:

Einer der widerstrebendsten Gedanken ist für mich der des Zusammenhanges. Sind wir denn wirklich im Stande ihn überall zu erkennen? Ist es nicht frömmere, menschlich edler und aufrichtiger, einfach zu bekennen, daß wir ihn nicht wahrzunehmen vermögen, daß unsere Erkenntnis sich nur auf Einzelnes bezieht, und daß man sich resigniere? (*Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters*, Leipzig 1855, Bd. 2, 250).

Ludoviko sagt im *Sternbald* (um 1798):

Man kann seinen Zweck nicht vergessen (...), weil der vernünftigste Mensch sich schon so einrichtet, daß er gar keinen Zweck hat. Ich muß nur lachen, wenn ich Leute so große Anstalten machen sehe, um ein Leben zu führen. Das Leben ist dahin, ehe sie mit den Vorbereitungen fertig sind (*Schriften*, Bd. 16, Berlin 1843, 338).

„Verworrenheit“, „Inkonsequenz, Charakterlosigkeit“ zählt auch Friedrich Schlegel sehr bezeichnend unter die „Fehler der progressiven Menschen“ (*KA XVIII*, 24, Nr. 66). Im unendlichen Werden gibt's keine Mitte, um die sich beständige Eigenschaften kristallisieren könnten. Darum steht die unregelmäßige Form der Kunst für die Wahrheit, für die, daß „alles Leben krummlinicht ist“ (*KA XVIII*, 171, Nr. 551). Daraus erklärt sich der romantische Hang zu „unbestimmte[n] Gefühle[n]“ und kontingenten Fügungen – die Vorliebe für die Sprache (deren allegorische Funktionen Schlegel früh betonte (*KA II*, 348) und für die Sprache aller Sprachen, die Musik. Über den (beiden Medien als Basis gemeinsamen) Schall sagt Friedrich Schlegel: „Er hat (...) unendlichen Vorzug, insofern

er etwas durchaus Bewegliches ist; denn dadurch entfernt man sich schon einen Schritt weit von der Starrheit und Unbeweglichkeit des Dings zur Freiheit“ (KA XII, 345). Das Gehör ist „der edelste Sinn“. „Er ist als der Sinn für das Bewegliche durchaus der Freiheit näher verbunden und insoweit mehr geeignet, uns von der Herrschaft des Dings loszumachen, als alle anderen“ (l.c., 346; vgl. KA XVIII, 57 f., 217 f.). Die Musik, die ganz zeitliche Kunst, entspricht der Flüssigkeit des substanzlosen Ich am besten. Die Eindeutigkeit des dreidimensionalen Raums als Medium der Kunst verfällt der Polemik. Sie zaubert eine unwahrhaftige Identität-mit-sich-selbst in die Menschendarstellung. Hingegen ist, wie wir hörten, unendliche Progressivität das Wesen transitorischer Kunstarthen. So siegt die Musik über alle anderen, weil sie die Zeitlichkeit/Unbeständigkeit des Charakters am leichtesten allegorisiert.

„Alles widerspricht sich“, notiert Schlegel bündig (KA XVIII, 86, Nr. 673). Und was für die Wirklichkeit gilt, gilt ebenso für das Bewußtsein: „Die Form des Bewußtseins ist durchaus chaotisch“ (l.c., 290, Nr. 1136; 123, Nr. 2).

Um alledem Rechnung zu tragen, bedarf es der „Polemik gegen die Consequenz“ (KA XVIII, 309, Nr. 1383). So kann das Fragment, das doch den Widerspruch des Unendlichen und des Endlichen in sich – aber nur punktuell – austrägt, nicht vermeiden, in neue Widersprüche mit anderen Fragmenten zu treten, die zwar alle die Tendenz aufs Unendliche teilen, aber aufgrund ihrer Individualität neue wechselseitige Widersprüche provozieren. Diese Tatsache erklärt die hohe Bedeutung, die Schlegel dem Begriff der „Tendenz“ verleiht: Jedes Fragment verhält sich zum All wie die Bestimmtheit zum unendlich Bestimmbaren: ein Verhältnis, welches „die Menge von poetischen Skizzen, Studien, Fragmenten, Tendenzen, Ruinen, und Materialien“ erklärt (KA II, 147, Nr. 4). Alle überstürzte Totalisierung entspringt aus „geistige[r] Gicht“ (KA XVIII, 221, Nr. 318), aus „geistiger Versteinerung“. „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich“ (KA II, 154, Nr. 60). Das Fragment ist „kein Werk, sondern nur Bruchstück (. . .), Masse, Anlage“ (l.c., 159, Nr. 103; vgl. 209, Nr. 259).

„Das eigentlich Widersprechende in unserm Ich“, sagt Schlegel, „ist, daß wir uns zugleich endlich und unendlich fühlen“ (KA XII, 335). Dieser Widerspruch durchquert das Ich, das „sich selbst sucht“, ohne sich zu finden (KA XIX, 22, Nr. 197); denn es fehlt ihm die Möglichkeit, sich mit „einem einzigen Blick“ zu erfassen (KA XII, 381). Dieser unmögliche Totaleindruck, der den „Bruch-

stücken“ des Bewußtseins „Zusammenhang und Begründung“ verwehrt (KA XII, 393, 402), macht sich ex negativo bemerkbar als „eine Lücke im Dasein“ (KA XII, 192). Sie spaltet und zerstückt das Selbst, aber doch so, daß auch die Fragmente, in die seine „Weltanschauung“ sich auflöst, haltlos und unbeständig werden: Sie heben sich wechselseitig auf und korrigieren so gleichsam den Totalitarismus des analytischen Geistes, indem sie – ironisch – die unwirkliche, aber seinsollende Synthesis gegen die existierende Auflösung ins Recht setzen. Insofern steht auch und gerade das Fragment im Dienst einer neuen Totalität; der Enthusiasmus, den Schlegel für die Gedanken der „Verworrenheit (. . .), Inkonsequenz, Charakterlosigkeit“ usw. aufbringt (KA XVIII, 24, Nr. 66), wäre anders kaum verständlich: Er weiß sich gerechtfertigt aus der „Liebhaberei fürs Absolute“ (KA II, 164, Nr. 26). In solchen und ähnlichen Wendungen stellt sich beispielhaft die Struktur von Friedrich Schlegels durchaus realistischer Begründung der Kunst und der Philosophie dar. Er sagt z. B.: „Da die Natur und die Menschheit einander so oft und so schneidend widersprechen, darf die Philosophie es vielleicht nicht vermeiden, dasselbe zu tun“ (KA II, 240, Nr. 397). Ein anderer Beleg: „Auch das Leben ist fragmentarisch rhapsodisch“ (KA XVIII, 109, Nr. 955), und „die Confusion“ vollkommener Dichtung „ist eigentlich [ein] treues Bild des Lebens“ (l.c., 198, Nr. 21). Ja, „wer Sinn fürs Unendliche hat, (. . .) sagt, wenn er sich entschieden ausdrückt, lauter Widersprüche“ (KA II, 243, Nr. 412; vgl. 164, Nr. 26 [Einschub in die Fragmentensammlung Blütenstaub des Novalis]).

Inkonsequenz und Asystasie bilden indes nur einen Aspekt des Fragments. Wäre in ihm die synthetische Mitgift aus dem Absoluten ganz aufgehoben, so ergäbe sich aus dem Unbestand der einzelnen Positionen eine unbegrenzte Vielheit von Formen, aber diese träten niemals in wirklichen Widerspruch untereinander ein. Widerspruch kann nur auftreten, sowie logisch unverträgliche Urteile auf eine und dieselbe Position gehen; und das ist der für die negative Dialektik der Frühromantik ausschlaggebende Gesichtspunkt. Mit anderen Worten: Das Fragment wäre nicht verständlich als das, was es ist, hätte es nicht ex negativo seinen Platz im Rahmen eines Systems (KA XVIII, 80, Nr. 614; 287, Nr. 1091; 100, Nr. 857).

Diese Konsequenz könnte man auch wie folgt formulieren: Bisher haben wir nur die Oppositionen betrachtet, in welche die Fragmente untereinander eintreten aufgrund der Endlichkeit oder Individualität ihrer Position, die jeweils in Widerspruch gerät zu der

Individualität jeder anderen Position. Es gibt indes einen Widerspruch, ohne welchen der letztere nicht einmal statthätte, nämlich derjenige, der sich einstellt zwischen den fragmentarisch-besonderen Positionen einerseits und der Idee des Absoluten andererseits. Das Fragment bricht sich nicht nur an anderen Fragmenten seinesgleichen; das Gesamt der besonderen Setzungen steht außerdem im Widerspruch zur Idee des Absoluten, das sich außerhalb und über allem Gegensatz befindet. Eben diese Perspektive läßt alle Fragmente – und die in ihnen verkörperte Einheit – als mißlungenen Ausdruck des Absoluten erscheinen, das als solches unfäblich bleibt.

Aus dieser Überlegung entspringt der Grundgedanke der sog. romantischen *Ironie*. Die Idee des Absoluten, dem alle Einzelpositionen unangemessen bleiben, rückt diese in ein ironisches Licht. Andererseits können wir uns in unserer Endlichkeit nur an solchen Einzelpositionen orientieren, während das Absolute ungreifbar bleibt. Die Ironie spielt darum in beide Richtungen. Sie ist ein Verlachen des Endlichen, weil es durch anderes Endliches dementiert und durch den Gedanken des Absoluten insgesamt beschämt wird, aber auch des Absoluten, weil es, wie Novalis sagt, das identische Reine gar nicht gibt (NS II, 177, Z. 10/11). „Rein wäre, „was weder bezogen, noch beziehbar ist (. . .) Der Begriff *rein* ist also ein leerer Begriff – (. . .) alles Reine ist also eine Täuschung der Einbildungskraft – eine *nothwendige* Fiction“ (II, 179, Z. 17 ff.).

Diesen hin- und herzuckenden Blick aufs Ewig-Eine und aufs Mannigfaltige-Zeitliche teilt die Ironie mit dem, was Fichte in der frühesten *Wissenschaftslehre* über die Einbildungskraft gesagt hatte (WW I, 212 ff., vor allem 215–7). Sie wurde dort eingeführt als zwischen Unvereinbaren schwebendes, sie zugleich trennendes und vereinigendes Mittelvermögen. Die Unvereinbaren sind aber die ins Unendlich gehende (bestimmbare) und die begrenzende (bestimmende) Tätigkeit des Ich:

Die Einbildungskraft ist ein Vermögen, das zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte schwebt; und demnach wird durch sie allerdings $A + B$ zugleich durch das bestimmte A und zugleich durch das unbestimmte B bestimmt, welches jene Synthesis der Einbildungskraft ist, von der wir soeben redeten. – Jenes Schweben bezeichnet die Einbildungskraft durch ihr Product; sie bringt dasselbe gleichsam während ihres Schwebens, und durch ihr Schweben hervor (l.c., 216 f.).

Um sich selbst fäblich zu werden, muß sich das Reine eingrenzen; die Grenze widerspricht aber seiner wesentlichen Unendlichkeit;

also muß es die selbstgesetzte Grenze immer auch wieder überschreiten, sich neu begrenzen, auch diese Grenze wieder überschreiten und so immer weiter. Dies ist das Modell der Schlegelschen Ironie. Er spricht von „dividierte[m] Geist“, welcher hervorgeht aus „Selbstbeschränkung, also ein Resultat [ist] von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (KA II, 149, Nr. 28). Das geschieht so, daß die Schranke der unendlichen Tätigkeit widerstreitet, die sich, unendlich sich an jener brechend, unendlich über sie hinwegsetzt. Eben dies unendlich negative Sich-hinweg-Setzen über alle selbstgesetzten Schranken nennt Schlegel Ironie. Sie erkennen nun deutlich, daß die Ironie das gesuchte Struktur-Ganze ist, dessen abstrakte Teilglieder Witz und Allegorie sind. Im Witz nimmt der Geist „schärfste Richtung auf Einen Punkt“ (KA II, 160, Nr. 10; vgl. XII, 393; XVIII, 305, Nr. 1333; 69, Nr. 499; II, 197, Nr. 206) und erwirbt so „eine Art von Ganzheit“. Die Bindekraft des Absoluten wird so gleichsam in die Einzelsynthesen der individuierten Welt abgelenkt, die Welt wird vorgestellt als in Schranken gefaßt. Die gerade umgekehrte Wesenstendenz, das Streben über alle Grenzen hinaus ins Grenzenlose, wird in der Allegorie Ereignis, die den „abgeleiteten“ und „fragmentarischen Charakter des menschlichen Bewußtseins“ durch die Öffnung ins Unendliche korrigiert (KA XII, 392 f., vgl. I.c., 348, 352, 374; XVIII, 506, Nr. 9; 512, Nr. 73). Die Ironie ist die Synthese von Witz und Allegorie; dank ihrer grenzüberschreitenden Aktivität korrigiert sie die Einseitigkeit der Einheit, die das Absolute hätte umfassen sollen und sich nur in der besonderen Einheit der witzigen Synthese verkörpern konnte.

Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz gerade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten (KA II, 160, Nr. 108).

Etwas von diesem Schwindel kann uns ein hintersinnig-leichtes Liedchen von Tieck vermitteln:

Mit Leiden
 Und Freuden
 Gleich lieblich zu spielen
 Und Schmerzen
 Im Scherzen
 So leise zu fühlen,
 Ist wen'gen beschieden.
 Sie wählen zum Frieden
 Das eine von beiden,
 Sind nicht zu beneiden:
 Ach gar zu bescheiden
 Sind doch ihre Freuden
 Und kaum von Leiden
 Zu unterscheiden. –
 (*Schriften*, Bd. 10, 96).

Die Freuden, näher besehen, verlieren ihr distinktives Merkmal und werden ihrem Gegenteil, den Leiden, ähnlich, für die wieder das gleiche gilt. Es gibt also durchaus Bestimmtheit und Unterschiedenheit; die werden aber poetisch so behandelt, daß sich ihre Setzung geheimnisvoll überdeterminiert durch die Aufhebung des Gesetzten: dessen Überschreitung auf das hin, was es nicht ist. Der Überstieg, der stets aufs neue sich hinwegsetzt über jene Selbstzusammenziehung, die die unendliche Tätigkeit im Witz vollzieht, macht sich zur Allegorie des Unbegrenzten; er öffnet Aussichtsfluchten, „échappées de vue ins Unendliche“ (KA II, 200, Nr. 220). So wird die Ironie „ἐπιδείξις [Aufweis, Anzeige] der Unendlichkeit“ (KA XVIII, 128, Nr. 76). Durch Ironie „setzt man sich über sich selbst weg“ (KA II, 160; Nr. 108) – über sich selbst nämlich, insofern man ein abgerissenes und fragmentarisches, ein der Unendlichkeit verlustiges Selbst geworden ist. Die Ironie besteht mithin in einem „steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (KA II, 172, Nr. 151), in einem „wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ (l.c., 319), von „Schaffen und Vernichten“ (KA XVIII, 198, Nr. 11), einem „ewigen Schwan-ken zwischen Selbsterweiterung und Selbstbeschränkung des Denkens“ (l.c., 305, Nr. 1333), einem „Wechselspiel des Unendlichen und des Endlichen“ (l.c., 361, Nr. 495), sie ist „Puls und Wechsel zwischen Universalität und Individualität“ (l.c., 259, Nr. 782) – und wie immer die Gegensatzpaare sich artikulieren mögen. Jedenfalls ist die Ironie der Ort, in welchem der Mensch äußert und darstellt, was Schlegel „das eigentlich Widersprechende in unserm Ich“ nennt, nämlich „daß wir uns zugleich endlich und unendlich fühlen“ (KA XII, 334). Dieser Widerspruch durchquert das Ich,

das, notiert Schlegel, „sich eigentlich nicht setzt, sondern sucht“; es ist wesentlich „Sehnsucht“ (KA XIX, 22, Nr. 197). Das endliche Ich „findet sich als in sich selbst gespalten und getrennt, voller Widersprüche und Unbegreiflichkeiten, kurz als Stückwerk, der Einheit vielmehr entgegengesetzt“ (KA XII, 381 u.). Ein alle seine Zustände umfassender „einziger Blick“ fehlt ihm; darum kann es von sich selbst nur Fragmente ohne Zusammenhalt und Grund ergreifen (l.c., 393, 402) – es erscheint sich als „eine Lücke im Dasein“ (l.c., 192). Die spaltet und zerstückelt das Selbst, und zwar so gründlich, daß die Bruchstücke und witzigen Aperçus, in denen sich diese Zerstückelung manifestiert, sich nicht auflösen zugunsten einer einzigen Weltsicht. Im Gegenteil heben sie sich wechselseitig auf und korrigieren so die Einseitigkeit und den Schein ihres endlichen Daseins, so daß über ihrer Vernichtung – nicht anschaulich, aber ahnbar wird, was an ihrer statt eigentlich hätte dargestellt werden sollen: die Unendlichkeit. In diesem Sinne kann Schlegel dann sagen, die „Ironie ist bloß das Surrogat des ins Unendliche gehen sollenden“ (KA XVIII, 112, Nr. 995). So gesehen, zeugt die Ironie schon hienieden für die Wahrheit des Seinsollenden, die vorderhand als Nichts erscheinen muß. Wer nur immer etwas Endliches ausdrückt, wird einen Widerspruch begangen haben; der hebt sich erst, wenn das – eigentlich gemeinte – Absolute durch alle endlichen – Wesen durchscheint (KA II, 243, 412; vgl. 164, Nr. 26) – und das kann es nur negativ, als ein Vektor, der den vernichteten Raum in die Richtung des Nicht-selbst-Endlichen drängt. So korrigiert die Ironie lächelnd die falsche Wertschätzung einer atomisierten Welt, indem sie – vorderhand nur im Reich des Imaginären – das als nichtig verhöhnt, was sich als substantielle Realität aufspreizt. Andererseits ist sie dadurch, daß sie „Mislaut“ und „Mißverhältnis“ im Ganzen des „Lebens“-Zusammenhanges aufdeckt, auch ein „negativer (. . .) Beweis gegen die Vorsehung und für die Unsterblichkeit“: als Chiffre des „Labyrinth[s] der Unendlichkeit“ (KA XVIII 218, Nr. 293) zugleich die verborgene Chance für den Advent einer wiederhergestellten Totalität. Denn „der kleinste Mislaut“, sagt Friedrich Schlegel, „ist für den Religiösen eine Beglaubigung der Ewigkeit“ (l.c., 213, Nr. 207). Deutet doch jeder Widerspruch auf seine Selbstaufhebung vor; und durch den Unbestand und die Hinfälligkeit einer fragmentierten Welt kündigt sich die Unendlichkeit an. Das Mittel, dessen sie sich bedient, um diese widersprüchliche Erfahrung sinnlich zu machen, ist eine Heiterkeit, die sie über der Selbstbehauptung aller endlichen Setzungen schweben läßt. Das freilich kann Philosophie zwar

erklären, nicht aber ins Werk setzen. Etwas Bestimmtes so sagen, daß im Redeakt diese Bestimmtheit sich zugunsten des Unbestimmten zurücknimmt; sagen, als sagte man nicht: das kann nur der Dichter. Auch hier findet die Philosophie ihre Ergänzung, ja ihre Vollendung in der und als Poesie. Nirgends hat Schlegel die Funktion der Kunst deutlicher bestimmt als in einer Privatvorlesung von 1807: „Es ist in Erinnerung zu bringen, daß die Notwendigkeit der Poesie [sich] auf das Bedürfnis [gründet], welches aus der Unvollkommenheit der Philosophie hervorgeht, das Unendliche darzustellen“.⁷³ Aber schon im 48. Fragment der Ideen (von 1800) hatte er notiert: „Wo die Philosophie aufhört, muß die Poesie anfangen“ (KA II, 261).

⁷³ S. 52 r.; zit. nach Karl Konrad Pohlheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München-Paderborn-Wien 1966, 59.

Werner Hamacher

Faust, Geld

Bloße Literatur zu werden, das war die Gefahr, der sich die Literatur am Anfang ihrer frühen Moderne ausgesetzt sah. Nicht bloß in Büchern, auf dem Papier zu stehen, sondern dem Leben, seinen Affekten und individuellen Regungen zum Ausdruck zu verhelfen, um selber ins Leben eingreifen zu können, diese Absicht charakterisierte den frühen Expressionismus, mit dem sich die deutsche Literatur in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von den Musterpoetiken ihrer Tradition und vom drückenden Vorbild der klassizistischen Nachbarliteraturen zu emanzipieren versuchte. Daß sie gegen die mechanisch gewordenen Konventionen, die literarischen wie die gesellschaftlichen, einer autonomen Stimme Gehör verschaffen müsse, dieser Imperativ entsprang der Erfahrung, daß die bloß literarisch gewordene Literatur an diagnostischer Kraft und somit an Wirkung eingebüßt hatte; er hatte aber zur Konsequenz, daß ihr Bruch mit der Konvention selber noch im Medium dieser Konvention, zumindest im Medium der Literatur reflektiert und die daraus folgenden sei's komischen, sei's tragischen Konflikte selber zum literarischen Thema werden mußten. Das Axiom, daß erst der autonom gewordene sprachliche Akt fähig sei, Wirklichkeit zu erfassen, weil allein er Wirklichkeit zu setzen vermöchte, – dies Axiom der Autorität des Aktes mußte selber problematisch werden.

Wie die Setzungskraft der Sprache bei ihrem Versuch, sich von den Beschränkungen der Konvention zu lösen, in Paradoxien gleitet, die für sie unauflöslich sind, wird in keinem Text der Epoche mit größerer Prägnanz und in keinem mit einem energischeren Anspruch auf Universalität thematisiert als in Goethes „Faust“. Der elegischen Verabschiedung des Wissens, die das Drama eröffnet – *Und sehe, daß wir nichts wissen können!// Das will mir schier das Herz verbrennen.* (364-65) –, folgt die Wendung zur Sprache der *Magie*, damit *durch Geistes Kraft und Mund – alle Wirkenskraft und Samen*, also der ‚logos spermatikos‘ der Stoa, offenbar

werde (378-84).¹ Um *nicht mehr in Worten kramen* (385) zu müssen, die ihr Leben in *Büchern und Papier* (390), in *angeraucht Papier* (405) verloren haben, wendet sich Faust alsbald der Tat und zwar der Tat des Wortes zu –: dem sprachlichen Handeln in der Form der Beschwörung, der poetischen Invokation, der Übersetzung, der halluzinatorischen Vergegenwärtigung und der Verführung². Faust stellt sich als Protagonist eines universellen Sprachaktivismus dar, der die Defizienz bloß reproduktiver und durch Konventionen beschädigter Erkenntnis durch die originäre Kraft sprachlicher Setzung zu kompensieren und sein eigenes Leben wie das der Welt und ihrer Erscheinungen in Akten der Sprache zu fundieren versucht. Fausts Drama ist das Drama von Sprachakten und ein Drama ist es deswegen, weil diese Akte Aporien erzeugen, die von der Kraft der setzenden Sprache selber nicht auflösbar sind. Diese Aporien treten im Ersten Teil außer in der Übersetzung-Szene besonders drastisch in derjenigen hervor, in der Faust mit Mephisto seine Wette eingeht, in der er also, statt bereits gegebenen Konventionen bloß zu folgen, in der Form des Vertrags selber eine Konvention begründet und durch diesen Sprachakt den Rahmen für seine weiteren Handlungen definiert. Die spezifische Struktur dieses Kontrakts determiniert nicht bloß Aufbau und Verlauf des Faust-Dramas, sie muß, wenn schon nicht in jedem Detail, so doch im Prinzip, die Ethik, die Politik und die Ökonomie der Sprache bestimmen, die in ihm inszeniert wird.

Der Vertrag, den Faust mit Mephisto schließt, hat die Form einer Wette – und zwar einer Wette, deren Gegenstand die Möglichkeit der Wette selber ist. Faust bestreitet nämlich nicht nur, daß Mephisto ihm irgendetwas geben kann, das fähig wäre, sein *Streben* zur Ruhe zu bringen, seine Aspirationen zu erfüllen und seine Grenzen, die Grenzen des Menschen, zu definieren; er bestreitet überdies, daß die Struktur des Handelns und zunächst des

¹ Die im Text eingeklammerten Zahlen geben die Nummern der Verse des Faust-Dramas an, das als einziges von Goethes Werken hier nach der Hamburger Ausgabe (ed. Erich Trunz, Christian Wegner: Hamburg 1963) zitiert wird. Aus Goethes Werken wird im übrigen, wenn nicht anders vermerkt, nach der „Berliner Ausgabe“ des Aufbau-Verlags (Berlin und Weimar) zitiert. Bei Stellenverweisen folgen der Sigle BA die Band- und die Seitenzahl.

„Faust, Geld“ wurde im Juli/August 1992 geschrieben.

² Zur Tat des Wortes in Fausts Neuschreibung der Bibel, also zur Performativität der Übersetzung und zu einigen weiteren damit zusammenhängenden Problemen, die hier wieder aufgenommen werden, cf. meine frühere Arbeit „Die andere Übersetzung des Wortes“, in: „Bernhard Minetti/Faust“, ed. Gerhard Ahrens, Berlin: Medusa 1983; pp. 82-92.

sprachlichen Handelns einen Stillstand, eine konsistente Definition und damit vertragliche Verbindlichkeiten überhaupt zuläßt. Das also ist die Struktur des Vertrags, den er mit dem Teufel abschließt: daß sein Vertrag – wie jeder – ein Vertrag zwischen Unverträglichem, ein sich selbst auflösender und also ein unab-schließbarer Vertrag ist. Auf die Ankündigung Mephistos *Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn* repliziert Faust: *Was willst du armer Teufel geben?/Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,/Von deinesgleichen je gefaßt?/Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast/Du rotes Gold, das ohne Rast,/Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,/Ein Spiel, bei dem man nicht gewinnt,/ [. . .]?/Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,/Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!* (1674-1687) Mephisto, der pariert *Mit solchen Schätzen kann ich dienen*, offeriert Faust einen Tausch nach der simplen Formel ‚do ut des‘, in dem ein Äquivalent durch ein anderes ersetzt werden soll. Gegenüber dem mephistophelischen Quidproquo insistiert Faust darauf, daß die Gaben – und zwar nicht nur die des Teufels, sondern alle – substanzlos, scheinhaft, flüchtig, im strengen Sinn also gar keine Gaben und folglich auch nicht austauschfähig sind: ihnen gehe die von Mephisto behauptete Qualität ab, einen bleibenden Genuß gewähren und eine beständige Habe darstellen zu können. Daß es ein andres Spiel als das, *bei dem man nicht gewinnt*, nicht gibt; daß der Teufel – und deshalb heißt er „arm“ – nichts anderes geben kann als das, was nicht als Besitz festgehalten werden kann, und also immer etwas schuldig bleibt; daß schließlich Faust selbst in keinem Augenblick sich selber zustimmen, mit sich übereinstimmen, sich *selbst gefallen mag* (1695), diese Behauptung einer irreduziblen Nichtidentität aller Güter und Verhältnisse ist der einzige Inhalt des Vertrags, den er mit Mephisto abschließt. Daß seine Hand sich um kein Gold schließt, das erst macht sie zu der des Faust. Die Ökonomie des Faust ist, in Antiphrase zur Bedeutung seines Namens, die der offenen Hand.³

³ Das gesamte Stück wird von Referenzen auf Fausts Namen durchzogen – von Anfang an wird Faust als lebende Antithese zur Bedeutung seines Namens im Lateinischen (*faustus*, der Glückliche) dargestellt; die Bedeutung des deutschen Wortes ‚Faust‘ wird regelmäßig mit Bedrohung und Zerstörung assoziiert. Drei Beispiele mögen an dieser Stelle genügen: Faust zu Mephisto: *So setzest du der ewig regen,/Der heilsam schaffenden Gewalt/Die kalte Teufelsfaust entgegen,/Die sich vergebens tückisch ballt!* (1379-82); der Geisterchor zu Faust: *Du hast sie zerstört,/Die schöne Welt,/Mit mächtiger Faust;/Sie stürzt, sie zerfällt!* (1608-11); im vierten Akt des „Faust II“ flucht der Kaiser seinem Konkurrenten und Spiegelbild: *Sei das Gespenst, das, gegen uns erstanden,/Sich Kaiser nennt und Herr von*

Weil nichts gegeben werden kann, das nicht im Geben selbst zerrönne, muß Faust die Möglichkeit des Kontraktes selbst in Abrede stellen: die Möglichkeit nämlich, sein Wort zu geben und zu halten. Dem Pakt, den ein Handschlag besiegeln soll – *Topp! /Und Schlag auf Schlag!* (1698) – verweigert er mit einem heraklitischen Argument die schriftliche, ja im Prinzip jede Fixierung: *Rast nicht die Welt in allen Strömen fort, /Und mich soll ein Versprechen halten?* (1720-21) Das Versprechen würde ihn nämlich in die Rechtsphäre der Verbindlichkeiten für die Zukunft seines Handelns bannen und damit gerade dem Prinzip widersprechen, nach dem die Welt und in ihren Grenzen sein Handeln verlaufen soll – dem Prinzip der Wandelbarkeit, der Vergängnis und der leeren Transzendenz eines Strebens, das kein anderes Ziel als seine Fortsetzung kennt. Aus der Prämisse der Insubstantialität von Welt und Sprache ergeben sich für Faust zwei zwingende und unaufhebbar widersprüchliche Konsequenzen: Wo kein Wort Bestand hat, kann auch das Wort nichts gelten, das seine Unbeständigkeit verspricht – und also erübrigt sich jeder rechtsförmige Vertrag, der ein dauerhaft unbefriedigtes Streben für alle Zukunft verbürgen soll. Zum andern muß aber da, wo kein Wort gilt, dasjenige Wort alles gelten, das die Unverlässlichkeit, Unbeständigkeit und Wertlosigkeit des gegebenen Wortes behauptet.⁴

unsern Landen, /[. . .] /Mit eigner Faust ins Totenreich gestoßen! (10469-72). Es ist dann aber die *Hand* – und zwar die der Helena –, die im dritten Akt die Bestätigung der Gegenwart und des Glücks darstellt: *Schatz ist sie* [nämlich diese Gegenwart], *Hochgewinn, Besitz und Pfand; /Bestätigung, wer gibt sie?* so fragt Faust, und Helena antwortet mit dem eben erlernten deutschen Reim: *Meine Hand.* (9381-84) – Das Motiv der Faust und der Hand im „Faust“-Drama setzt das der amputierten Hand aus „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand“, der durchschossenen Hand im „Werther“, der Hand und der Handschrift in den „Wahlverwandtschaften“ fort.

⁴ Daß dieses Wort, das alles und doch gar nichts gilt, die Struktur der Sorge hat, wird von deren Allegorie kurz vor Fausts Tod ausgesprochen. *Und er weiß von allen Schätzen /Sich nicht in Besitz zu setzen. /Glück und Unglück wird zur Grille, /Er verhungert in der Fülle; /Sei es Wonne, sei es Plage, /Schieb er's zu dem andern Tage, /Ist der Zukunft nur gewärtig. /Und so wird er niemals fertig.* (11459-66) Alle Geltung, selbst wo sie die eines Vergangenen sein soll, verdankt sich zukunftsgerichteten Akten – Akten also des Voraussprechens, des Versprechens –, die sich selber uneinholbar voraus, niemals gegenwärtig und also fundierungsunfähig sind: das ist das furchtbare (und manchmal komische) semontologische Dilemma, das sich in der Kontrakt-Szene wie in der Allegorie der Sorge und in immer anderen Variationen im gesamten „Faust“ abspielt. (Eine Analyse von Heideggers Sorge-Begriff in „Sein und Zeit“ müßte sich der dort indirekt zitierten Goetheschen Behandlung des Themas zuwenden und im selben Zusammenhang

Aus dieser Aporie des Vertrags, des Gesellschaftsvertrags zwischen Faust und seinem *Gesellen*, aber auch zwischen Faust und sich selbst, aus dieser mithin für jede Kommunikation konstitutiven und jede beschädigenden Aporie des Versprechens – und in der Tat alles Sprechens – muß sich für Faust die Konsequenz ergeben, daß gerade das schriftlich fixierte Wort ein Wortbruch, aber eben deshalb die Einhaltung des Versprechens seiner Unfixierbarkeit ist. Nachdem Faust mit seiner nicht nur rhetorischen Frage *Und mich soll ein Versprechen halten?* den Kontrakt mit Mephisto abgelehnt hat, kann er deshalb fortfahren: *Doch dieser Wahn ist uns ins Herz gelegt, / Wer mag sich gern davon befreien? / Beglückt, wer Treue rein im Busen trägt, / Kein Opfer wird ihn je gereuen!* (1721-25) Der Wahn, daß ein Versprechen *halten* könnte, ist nichts, was den, der spricht, von außen befallen würde; er liegt im ‚Herzen‘ des Sprechens selbst und kann deshalb Treue heißen. Die Unbeständigkeit der Worte, von der Fausts Verse handeln, ist also in ihnen selbst am Werk: was zunächst *Wahn* heißt, wird zwei Zeilen später treulos *Treue* genannt. Diese Treue – sie ist die zur Treulosigkeit und ihr Begriff ist selber treulos gegenüber dem, was er bezeichnet –; diese Treue braucht ihre Fixierung im kontraktuellen Versprechen nicht zu scheuen, weil darin nichts anderes als seine Unversicherbarkeit fixiert wird. Das Opfer des Wortes im schriftlichen Kontrakt ist nur der Vollzug jener Hinfälligkeit, die dem Wort ohnedies eigen ist und deshalb sein Herz, die Treulosigkeit, nicht berühren kann. *Das Wort erstirbt schon in der Feder* (1728) – und kann als derart erstorbenes für zwei kontradiktorische Versicherungen gleichzeitig stehen: dafür, daß es unwandelbar dasselbe bleibt – denn *Die Herrschaft führen Wachs und Leder* (1729), die Embleme rechtlicher Stabilität –, und dafür, daß es, obzwar erstorben, dennoch lebt, als *Gespens* aufsteht und wandelt und in seinem spektralen Überleben seine eigene und jede Stabilität zunichte macht: *Allein ein Pergament, beschrieben und beprägt, / Ist ein Gespens, (. . .)* (1726-27). Das Wort, und besonders das im Versprechen gegebene Wort, der Sprachakt, bedeutet also in jedem Fall etwas anderes, als es vorstellt. Und zwar bedeutet es sein eigenes Vergehen, das Aussetzen der Handlung und, da diese Handlung eine Einsetzungshandlung ist, das Aussetzen der originären Setzung, des Gesellschaftsvertrags der Sprache selbst.

dem Verhältnis zwischen *Sorge* und *Augenblick* in Goethes Drama – *unbefriedigt jeden Augenblick* (11452) –: denn Heidegger dürfte sich in seiner Charakteristik des Augenblicks nicht nur auf Kierkegaard und Nietzsche beziehen, sondern ebenso sehr auf den „Faust“.)

Die Signatur – der Kontrakt, der Akt – ist aporetisch. Sie soll sein Handeln als genau *dieses* Handeln sichern, muß es dazu aber einer Regel unterwerfen, die es bindet, entstellt und zu etwas *anderem* macht, als was es ist, zu einem Gespenst seiner selbst. Und so beraubt sich der Akt der Signatur, in seinem Vollzug, seiner Authentizität als Akt. Das Wort wird im Versprechen, der Kontrakt wird durch seinen Abschluß, Fausts Name wird in seiner Signatur zur *Fratze*: *Wenn dies dir völlig G'nüge tut, / So mag es bei der Fratze bleiben.* (1738-39) sagt Faust zu Mephisto –, und *Fratze*, eines der im Drama fast obsessiv wiederholten Worte, heißt hier Farce, Geschwätz und Nichtigkeit. Die Signatur ist gleichzeitig die Besiegelung des Kontrakts und seine Annullierung, gleichzeitig ein Sprachakt und seine Revokation. Das bedeutet aber, das die Handlung, absolut gesetzt, sich von sich selber absolviert, und im selben Maß, in dem sie als positives Faktum fortbesteht, sich von aller Faktizität absetzt und befreit. *Das Streben meiner ganzen Kraft/Ist grade das, was ich verspreche.* (1742-43) Was im Versprechen gesetzt wird, ist das, was über jede Setzung und jedes Versprechen hinausgeht. Die Setzung setzt aus: sie unterbricht sich im positiv Gesetzten und setzt gleichzeitig, als bloße Setzungskraft und Streben, als *dynamis*, nach etwas anderem, einem a limine Unsetzbaren aus. Diese Struktur der initialen Setzung, eben ihre Aussetzungsstruktur, hält die Konzeption des „Faust“ in der größten Nähe zu Fichtes Theorie der absoluten Tathandlung und rechtfertigt noch Hegels späte Charakteristik des „Faust“ als *die absolute philosophische Tragödie*; gleichzeitig markiert die Entzweiung, die Goethes Drama mit dieser Struktur offenlegt, die Distanz zu jedem Versuch, den Konflikt innerhalb der Setzung – ihre Direktion in der Aussetzung – zu schlichten und in der Sphäre der Setzung selber ein Prinzip selbstgenügsamer Einheit zu bezeichnen. Daß eben diese Vereinigung scheitert, betont Hegel selbst, wenn er *die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten* als den eigentlichen Inhalt des „Faust“ bestimmt. Die Vermittlung in einem Einheitsgrund mißlingt aber, weil schon das *subjektive Streben* in keiner seiner Äußerungen eine Entsprechung finden kann und das Subjekt in jeder Position, die es bezieht, aufs neue auseinandertreibt.⁵

⁵ Hegels Formulierungen sind zitiert nach: G.W.F. Hegel – ‘Vorlesungen über die Ästhetik’, Bd 3 (Werke in zwanzig Bänden, Bd 15; ed. Moldenhauer/Michel; Suhrkamp: Frankfurt/M. 1970), p. 557. – Zur Hotho-Edition von Hegels Ästhetik-Vorlesungen und insbesondere zum Status von Hegels Äußerungen über Goe-

Wie das Wort ist auch die Signatur Fausts nicht ein Symbol, in dem die lebendige Totalität des Gemeinten Erscheinung werden könnte, sondern, sit venia verbo, ein Diabol, in dem das aufeinander Bezogene auseinandergeworfen und die Beziehung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung zerrissen wird. In diesem Sinn ist der Akt der Signatur, der Kontrakt, den Faust mit dem Teufel schließt, und jeder Sprachakt, der im Rahmen dieses Kontrakts vollzogen wird, diabolisch.⁶ Der Kontrakt ist Kontrakt nur, indem er sich dekontraktiert. Der Sprachakt ein Akt nur, indem er sich

the cf. die instruktive Studie von Annemarie Gethmann-Siefert und Barbara Stemmrich-Köhler „Faust: die ‚absolute philosophische Tragödie‘“ in: Hegel-Studien, Bd 18 (Bonn: Bouvier 1983), pp. 23-64.

Hegel kann seine Wendung von der *tragisch versuchten Vermittlung* nicht so verstanden haben, daß sich darin eine tragisch gelingende Vermittlung abzeichne oder daß ihr Scheitern auch nur im genuinen Sinn – nämlich in dem der griechischen Klassik – tragisch sei. Eine solche Vermittlung ist für Hegel in der *modernen Tragödie*, die er mit größerer Präzision auch *romantisches Trauerspiel* nennt (l.c., p. 556), nicht möglich. Dem modernen Prinzip der *Partikularisation und Subjektivität* (l.c., p. 557) entspricht es vielmehr, daß der Ausgang des *romantischen Trauerspiels*, den Hegel dennoch tragisch nennt, die Spannung zwischen zufälliger Individualität und dem Substantiellen ihrer Zwecke ungelöst läßt. Die Entzweiung und damit das, was für Hegel das eigentlich Moderne ist, findet im Ersten Teil des „Faust“, in der Szene ‚Wald und Höhle‘ mit Fausts Apostrophe an den *erhabnen Geist* einen besonders drastischen Ausdruck: *O daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird,/Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,/Die mich den Göttern nah und näher bringt,/Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr/Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,/Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts,/Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt.* (3240-46) Fausts Erhebung zur göttlichen Vollkommenheit ist möglich nur durch den Teufel, der sie zunichte macht. Was ihm mit der einen Hand gegeben, wird ihm mit der anderen genommen. Aber gerade das war der Inhalt von Fausts Wette: daß er sie nicht verlieren könne, weil er durch sie nichts gewinnen würde. So also, wie für ihn jeder Gewinn ein Verlust, so kann am Ende nur sein Verlust ein Gewinn sein. Diese Logik der absoluten Entzweiung ist keiner tragischen Lösung fähig. Die beiden streitenden Parteien sind keine im Hegelschen Sinn substantiellen Mächte, sondern die eine ist die Macht der Insubstantialität, die andere hat Zugang zur Substanz nur durch die erste, die jeden solchen Zugang verstellt. Goethes Lösung am Ende des Zweiten Teils – es ist durch nichts bezeugt, daß Hegel sie kannte – ist denn auch keine tragische, sondern eine durch die Intervention der Gnade, eine ‚ponderación misteriosa‘ wie im Trauerspiel. Es ist das Verdienst von Th. W. Adornos kleiner Studie „Zur Schlußzene des Faust“, diese Intervention als *Zäsur* im Sinne von Benjamins Aufsatz „Goethes Wahlverwandtschaften“ gedeutet zu haben (Noten zur Literatur II; Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961, pp. 7-18).

⁶ Nach Abschluß dieser Studie werde ich auf eine Analyse dieser Zusammenhänge aufmerksam, die zu sehr ähnlichen Ergebnissen kommt. Sie findet sich in der reichen „Ästhetik der letzten Dinge“ von Christiaan L. Hart-Nibbrig (Suhrkamp: Frankfurt 1989; pp. 207-09).

inaktiviert. So wie das Drama, in dem die Spannung zwischen Wort und Wortbruch, Schrift und Tilgung ausgespielt wird, weniger eine Tragödie als eine tragische Farce ist, so ist das Handeln, das sich in ihr darstellt, Handeln im Übergang zum Nichthandeln, zum Schein-, Gespenster- und Doppelgängerhandeln. Fausts Ozymoron, er weihe sich *Schmerzlichestem Genuß, / Verliebttem Haß, erquickendem Verdruß* (1767), Goethes Ozymoron von den *sehr ernstesten Scherzen*⁷, seine bemerkenswert kryptische Beteuerung, Faust sei *halb schuldig* und gewinne seine Wette *zur Hälfte*⁸ – habe also, so darf man verstehen, seinen Vertrag nur zur Hälfte geschlossen –, und noch seine Entscheidung, das Faust-Drama durch seine beiden Vorspiele explizit als Theater im Theater zu markieren, deuten sämtlich auf die antinomische Doppelstruktur, die Diabolie, die Selbstsuspendierung der eigentlich dramatischen Aktion hin. Fausts Drama ist das Drama eines Sprachaktivismus, der an seinem eigenen Prinzip, daß Handlungen absolut, an sich selbst nicht gebunden, somit inkonsistent und konventionsunfähig sind, zerschellt. Sein Agent ist kein Autor, sondern Akteur. Seine Semiotik eine gespaltene, doppelgängerische, immer halbierte, eine Simili- und Semi-Semiotik.

*

Im Text des Ersten Teils des „Faust“ wird nicht gesagt – und zwar weder in einer Regieanweisung, noch in den Partien der dramatis personae –, daß Faust seinen Vertrag mit dem Teufel tatsächlich unterzeichnet. Im ersten Akt des Zweiten Teils ist von einer zweiten Signatur die Rede, aber auch nur die Rede, denn sie findet nicht als solche, nicht in actu, nicht vor den Augen oder in den präsentativen Partien der handelnden Personen statt, sondern ist nur Gegenstand einer Erinnerung, die der Signatar selber nicht teilt. Diese Szene und, wie sich zeigen wird, Doppelszene markiert den vorläufigen Abschluß des polit-ökonomischen Debakels, in dem das kaiserliche Reich, an dessen Hof sich Faust aufhält, sein Rechtssystem, Militär, Administration, die ganze Bevölkerung und ihre überkommenen Lebensformen sich befinden. Sämtliche gesellschaftlichen, moralischen, politischen und ökonomischen Institutionen sind im Begriff zu kollabieren, es gibt keinen sozialen

⁷ In seinem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. März 1832 (BA 8, p. 735-36).

⁸ In dem Brief an Karl Ernst Schubarth vom 3. November 1820 (BA 8, p. 688).

Organismus mehr, sondern nur noch ein Aggregat von konfligierenden Einzelinteressen – *Wer jetzt will seinem Nachbar helfen?/ Ein jeder hat für sich zu tun.* (4847-48) – und selbst die Zentralmacht des Kaisers, bislang Garant gesellschaftlicher Integration und politischer Gerechtigkeit, zerfällt: *Wenn alle schädigen, alle leiden,/Geht selbst die Majestät zu Raub.* (4810-11) An die Stelle einer politischen Ökonomie der Kooperation, des natürlwüchsiggen Reichtums und seines unproblematischen Genusses ist eine Ökonomie des Mangels, der Schulden und der Schuld getreten, die noch die Zukunft mit Beschlag belegt. Durch *Antizipationen* (4871) und Kredite ist nämlich der gegenwärtige wie der künftige Besitz schon aufgezehrt, bevor er genossen werden kann: *Verpfändet ist der Pfühl im Bette,/Und auf den Tisch kommt vorgegessen Brot.* (4874-75) Fausts Formulierung von der *Frucht, die fault, eh' man sie bricht* (1686) hat sich im universal-ökonomischen Maßstab erfüllt.

Der zweiten Signatur des Faust-Dramas, derjenigen, die vom Kaiser unter die Staatskreditscheine gesetzt sein soll, fällt nun die Aufgabe zu, die in Bankrott geratene politische und gesellschaftliche Ökonomie des Kaiserreiches zu salvieren und mit der Restitution des Staatshaushalts dem Staat selber eine neue Basis zu verschaffen. Als tragfähig kann diese Basis aus Papier und Schrift indessen nur glaubhaft werden, wenn sie als Schatzanweisung, als Anweisung auf einen in Grund und Boden verborgenen Schatz ausgegeben wird. Die Assignatenmatrix, das *schicksalschwere Blatt,/Das alles Weh in Wohl verwandelt hat* (6055-56), verweist deshalb auf ein sogenanntes Pfand als seinen Referenten, von dessen „gesicherter“, tatsächlich aber bloß zugesicherter Existenz dies Blatt seine Authentifizierung als Wertzeichen empfangen soll: *Der Zettel hier ist tausend Kronen wert./Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand,/Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland./Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz,/Sogleich gehoben, diene zum Ersatz.* (6058-62) Die Semiotik des Papiergelds und damit die der politischen Gesellschaft, die sich nach seiner Ratio organisiert, ist die Semiotik des Kredits und also der Werbeglaubigung durch die kaiserliche Signatur; aber diese Werbeglaubigung durch eine höchste gesellschaftliche Autorität, hat selber sachlichen Wert nur, wenn sie durch eine materielle Werts substanz gedeckt ist. Doch grade diese Werts substanz gibt es nicht. Der Kredit, den die kaiserliche Unterschrift erteilt, besteht bloß in der Fiktion, es werde sie zu irgendeinem Zeitpunkt in der Zukunft geben. Dieser Kredit hat also, zukunftsgerichtet wie er ist, die Struktur eines Versprechens,

das seinerseits ebensosehr in einem Glaubensakt begründet ist, wie es selber glauben macht. Die Substanz des gesellschaftlichen Verkehrs, die Werts substanz, die von den Assignaten dargestellt wird, ist also nicht etwa gesellschaftlicher Reichtum an Bodenschätzen, sondern deren nichtverifizierbare Fiktion, sie ist ein Glaubensakt, Kredit. Und da dieser Kredit nicht von einer Privatperson einer anderen, sondern vom Kaiser als dem Vertreter der Staatsmacht dem Staat selbst erteilt wird, hat dieser Kredit die Struktur einer ursprünglichen Selbstakkreditierung, eines selbstschöpferischen Kontrakts mit sich, eines Glaubensakts, der das Geglaubte und die Gläubiger selbst erst setzt. Die Papiergeldemission ist ein fundamentalökonomisches und fundamentalpolitisches *credo, ergo sum*. Marx faßt diese axiologische Operation, auf der das gesamte System des Kapitalismus aufruht, in die Formel: *Der öffentliche Kredit wird zum Credo des Kapitals*.⁹

⁹ Karl Marx, „Das Kapital“, Bd 1 (MEW 23); Berlin: Dietz Verlag 1969, p. 782. – Marx, der seit den ökonomisch-philosophischen Manuskripten von 1844 immer wieder auf Formulierungen aus dem Ersten Teil des „Faust“ zurückgegriffen hat, um Struktur und Funktion des Geldes zu bestimmen, bezieht sich an dieser Stelle nicht auf Goethes Drama. Der sachliche Gehalt seiner Bemerkungen stimmt indessen mit dem von Goethes Szene überein und deshalb soll diese Passage hier im Zusammenhang zitiert sein: *Der einzige Teil des sogenannten Nationalreichtums, der wirklich in den Gesamtbesitz der modernen Völker eingeht, ist – ihre Staatsschuld. Daher ganz konsequent die moderne Doktrin, daß ein Volk umso reicher wird, je tiefer es sich verschuldet. Der öffentliche Kredit wird zum Credo des Kapitals. Und mit dem Entstehen der Staatsverschuldung tritt an die Stelle der Sünde gegen den heiligen Geist, für die keine Verzeihung ist, der Treubruch an der Staatsschuld./Die öffentliche Schuld wird einer der energischsten Hebel der ursprünglichen Akkumulation. Wie mit dem Schlag der Wünschelrute begabt sie das unproduktive Geld mit Zeugungskraft und verwandelt es so in Kapital, [. . .]. Die Staatsgläubiger geben in Wirklichkeit nichts, denn die geliehene Summe wird in öffentliche leicht übertragbare Schuldscheine verwandelt, die in ihren Händen fortfungieren, ganz als wären sie ebensoviel Bargeld. (l.c., pp. 782-83)* Die theologischen Konnotationen von Schuld, Glauben und Treue, ihre Assoziation mit dem heiligen Geist – und ungezählten anderen Geistern – und die Sexualmetaphorik ihrer Transformation in Kapital spielen in Goethes Szenen eine ebenso große Rolle wie in dieser Passage aus Marx' „Kritik der politischen Ökonomie“, die hier nur als Beispiel für einen Argumentations- und Metaphernkomplex zitiert wird, der alle seine Schriften durchzieht. Und auch die alchimistischen Verbindungen, in die das „Faust“-Drama die Geldproduktion stellt, fehlen bei Marx nicht; er berichtet von Bedingungen, unter denen Kapitalisten *klüger als die Alchemisten, aus nichts Gold machten* und fährt fort: *die ursprüngliche Akkumulation ging vonstatten ohne Vorschuß eines Schillings.* (l.c., p. 780) Ein Bargeldvorschuß wurde nicht gebraucht, weil der Kredit – und also die Verschuldung – selbst der Vorschuß war, der Bargeld, die neue Form von Bargeld, produzierte. Daß es sich für Marx bei diesem Prozeß der Erzeugung von Kapital aus Kredit nicht um

Der ganze erste Akt des Zweiten „Faust“ gilt der Darstellung dieses Credo, der dramatischen Analyse der Formen und der Sprache des Kredit. Um glaubhaft zu machen, daß es jene Schätze wirklich gibt, auf die später die Assignaten verweisen sollen, erinnert Mephisto zunächst an den kaiserlichen Besitzanspruch auf allen Boden unter Pflugschartiefe, der nach alter Tradition als ‚res nullius‘ der staatlichen Obrigkeit angehöre. *Bedenkt doch nur: [...] / Wie der und der, so sehr es ihn erschreckte, / Sein Liebstes da- und dortwohin versteckte. / So war's von je in mächtiger Römer Zeit, / Und so fortan, bis gestern, ja bis heut. / Das alles liegt im Boden still begraben, / Der Boden ist des Kaisers, der soll's haben.* (4937-38)¹⁰ Doch obwohl Mephistos Argument vom kaiserlichen Besitztitel im Staatsrecht des christlich-römischen Kaisertums wohl fundiert ist, stellt es nicht einfach einen Hinweis auf materielle Wertsubstanzen – Gold, Perlen, Edelsteine – dar, die dem bankrotten Staat zur Liquidität verhelfen und den Referenten für die Wertbehauptung des Papiergelds liefern könnten. Der in den fortgeschrittensten Wirtschaftstheorien seiner Zeitgenossen von Adam Smith bis Saint-Simon umfassend belesene und durch seine finanzpolitische Tätigkeit auch praktisch sachverständige Goethe hätte eine derartige Naivität einem Mephisto schwerlich zugemutet.¹¹ Mephistos historisch-juristisches Argument soll bloß glaub-

eine *creatio ex nihilo* handelt, sondern um seine Erzeugung unter Bedingungen der desintegrierenden Feudalwirtschaft, beeinträchtigt die strukturelle Bedeutung, die dem Credo bei der Genese des Kapitals zukommt, selbstverständlich nicht.

¹⁰ Zum Begriff der ‚res nullius‘ und ihrem Rechtsstatus im kaiserlichen und königlichen Fiscus des europäischen Mittelalters: Ernst Kantorowicz – ‘The King’s Two Bodies – A Study in Mediaeval Political Theology’ (Princeton University Press: Princeton 1957; pp. 164-192) und die frühere Studie „Christus – Fiscus“ (Synopsis: Festgabe für Alfred Weber; Heidelberg 1948; pp. 223-235). Die entsprechenden staatsrechtlichen Bestimmungen im Sachsen- und Frankenspiegel mögen Goethe aus seinem juristischen Studium oder seiner politischen Verwaltungsarbeit in Weimar bekannt gewesen sein. (Der Hinweis auf der *Römer Zeit* deutet freilich auf eine noch frühere Quelle, möglicherweise Caesar, vielleicht auch Tacitus’ „Germania“ (16), die allerdings nur von unterirdischen Fruchtspeichern berichtet.) Jedenfalls sind Mephistos Argumente historischer Art und nicht, wie die Schätze, deren Existenz sie plausibel machen sollen, Fiktionen. Entsprechend reagiert der Schatzmeister mit einem: *Das ist fürwahr des alten Kaisers Recht.* (4940)

¹¹ Bernd Mahl – „Goethes ökonomisches Wissen“ (Lang: Frankfurt/M., Bern 1982) enthält eine detaillierte Darstellung der wirtschaftstheoretischen und polit-ökonomischen Texte, die Goethe gelesen, selber verfaßt und deren Publikation er gefördert hat.

haft machen, daß ein Schatz verfügbar ist, und um dem Kreditgeld Kredit zu verschaffen, suggeriert er den Schluß von einer formalrechtlichen Bestimmung auf die Existenz ihres Anwendungsfalls, von einer Verfügung auf ihren Gegenstand, von einem Text auf eine gegenständliche Realität. Die Sprache der Kreditierung ist also zunächst die Sprache des referentiellen Trugschlusses, in dem zwei distinkte Realitäten behandelt werden, als wären sie ein und dieselbe, und also eine Sprache, für die alle Sprache und alle ihre Funktionen, sie mögen so weit voneinander unterschieden sein wie die referentiell-prädikative und die performative, wesentlich in Akten des Glaubens und des Glaubenmachens beruhen.

Die Rede vom *Schatz* muß aber auch gelesen werden als ein im Geist arbeitsfrommer Aufklärung gelegter pädagogischer Köder. *Doch kann ich nicht genug verkünden, / Was überall besitzlos harrend liegt, / Der Bauer, der die Furche pflügt, / Hebt einen Goldtopf mit der Scholle* (5007-10) – Mephisto zitiert hier Äsops Fabel von dem Schatz, nach dem zwar gegraben werden muß, der sich aber nicht als Gegenstand, sondern als Produkt des Grabens, als der durch die Sucharbeit selbst erst produzierte Schatz herausstellt.¹² Die feudale Ökonomie der Ausbeutung von Naturalschätzen, der der kaiserliche Hof noch anhängt, wird durch Mephistos Schatzversprechen auf eine Ökonomie der Arbeit hin geöffnet. Da der Referent des Papiergelds in keiner materiellen Werts substanz, in keinem soliden *Schatz* gefunden werden kann, wird die gesellschaftliche Arbeit, die in die permanente Suche nach ihm investiert wird, selbst zur Wertquelle und damit zum obersten gesellschaftlichen Wert. An die Stelle der Wertfiktion tritt, durch sie vermittelt, die produktive Arbeit, die Fiktionierung selbst als Wert. Und Mephisto zögert nicht, auch dem Kaiser zu empfehlen, an der handgreiflichen Arbeit dieser Wertbildung mitzuwirken. Der Kaiser hat nämlich die Moral von Mephistos Fabel nicht verstanden und setzt sein Vertrauen auch weiterhin allein in den Wert gegenständlicher Güter: *Hat etwas Wert, es muß zu Tage kommen. / Wer kennt den Schelm in tiefer Nacht genau? / Schwarz*

¹² Es handelt sich um Äsops Fabel (42) „Der Bauer und seine Söhne“ (in: Antike Fabeln; Aufbau-Verlag: Berlin, Weimar 1978; pp.31-32). Die Moral lautet dort: *Die Fabel beweist, daß Mühe und Arbeit ein Schatz sind für die Menschen*. Im V. Buch seiner Sammlung nimmt La Fontaine Äsops Fabel wieder auf und zieht den gleichen Schluß, *Que le travail est un trésor*. (La Fontaine: „Fables“, Verviers: Gerard o.J.; p. 151.) – Goethe hat zwar nicht diese, aber eine Reihe anderer äsopischer Fabeln übersetzt (BA 22, pp. 287-88); daß ihm diese dabei unbekannt geblieben sein sollte, ist mehr als unwahrscheinlich.

sind die Kühe, so die Katzen grau./Die Töpfe drunten, voll von Goldgewicht -/Zieh deinen Pflug und ackre sie ans Licht. (5034-38) Die respektlose Replik Mephistos: *Nimm Hack und Spaten, grabe selber./Die Bauernarbeit macht dich groß,/Und eine Herde goldner Kälber./Sie reißen sich vom Boden los.* (5039-42) Seine Größe hat der Kaiser für den Aufklärungsökonom Mephistopheles also nicht von Gottes und nicht von Gnaden der Natur, sondern allein aus der Arbeit seiner eigenen Hände. Sie, so lautet sein Versprechen, wird das Kapital der Kühe, die in der Nacht abstrakter Wertbegriffe grau sind, in die goldenen Kälber des Mammon verwandeln.¹³ Und Arbeit wird seine bloß allegorische Rede von den Schätzen der Natur in die demonstrative Sprache phänomenalen Reichtums übersetzen. *Dann ohne Zaudern, mit Entzücken/Kannst du dich selbst, wirst die Geliebte schmücken;/Ein leuchtend Farb- und Glanzgestein erhöht/Die Schönheit wie die Majestät.* (5043-45) Die Hohheit der Majestät, ihre repräsentative Kraft und politische Autorität verdankt sich in letzter Instanz der Arbeit und jede im emphatischen Sinn gesellschaftliche Erscheinung, jede politische und polit-ästhetische, ist wesentlich nichts anderes als ein fortwährendes Sichherausarbeiten aus dem Scheinlosen, Aphänomenalen, aus dem *Graben*, das Mephisto nicht nur mit der *Nachbarschaft der Unterwelt* (5017), sondern unmittelbar vor Fausts Tod, kalauernd nach seiner Art, mit dem *Grab* in Verbindung bringt (11558) und die man, da er im selben Zusammenhang von Lesen spricht, auch mit einem gewissen *graphein*, einem Schreiben – und Unterschreiben – in Verbindung bringen darf.¹⁴ Die Kraft der Gesellschaft liegt in der produktiven Arbeit, die aus der Erde, dem Unsichtbaren und Unerfahrbaren, aus der Nähe zum Tod die Güter fürs Leben zutage fördert; sie liegt im tätigen Glauben, der das Verborgene und niemals gänzlich zu Entbergende in die Welt der Phänomene führt und das feudale System der unmittelbaren Wertevidenz durch die Ökonomie des Ungegenständlichen, durch die Arbeit des Kredits reformiert.

Mephistos Replik auf die feudalen Naivitäten des Kaisers enthält nicht nur eine Lehre über Arbeitsmoral und Arbeit als Wertsubstrat. Sie belehrt gleichzeitig über eine Sprache, die der Produktionsform des Werts entspricht. Wenn Mephisto nämlich den

¹³ Cf. Moses 2, 32; 4.

¹⁴ Mephisto: *Man spricht, wie man mir Nachricht gab,/Von keinem Graben, doch vom Grab.* (11557-58) Und wenig später: *„Da ist's vorbei!“ Was ist daran zu lesen?* (11600)

Reichtum als verborgen, *versteckt, begraben* (4934/37), in der *Nachbarschaft der Unterwelt* (5017) ansiedelt, so nicht um dem Obskurantismus seiner Naturwüchsigkeit Vorschub zu leisten, sondern um anzudeuten, daß die Werts substanz sich nie als positive Habe und nie als handgreifliches Phänomen präsentiert. *Doch – werdet ihr dem Kundigen glauben – /Verfault ist längst das Holz der Dauben, /Der Weinstein schuf dem Wein ein Faß. /Essenzen solcher edlen Weine, /Gold und Juwelen nicht alleine /Umhüllen sich mit Nacht und Graus. /Der Weise forscht hier unverdrossen; /Am Tag erkennen, das sind Possen, /Im Finstern sind Mysterien zu Haus.* (5024-32) ‚Physis kryptesthai philei‘ – und nicht nur die Natur, Matrix aller Erscheinungen, liebt, sich selber zu verbergen und sich also *in* ihrer Erscheinung zu verbergen; kryptophil ist auch die Sprache von ihren Schätzen, wenn sie ihr Geheimnis zur Erscheinung bringen soll: sie kann nicht die ‚oratio directa‘, sie muß die ‚oratio obliqua sive inversa‘ der Allegorie sein, die die *Essenzen* der Natur wie diese selbst nur in ihrer selbsterzeugten Umhüllung präsentiert, die Schatz sagt, während sie unabschließbare Schatzerzeugung meint, und an den Glauben appellieren muß, weil die Selbstverhüllung der Natur in ihren Manifestationen kognitive Sicherheit ausschließt.¹⁵ Die Natur, Selbstproduktion im

¹⁵ Quintilian definiert die Allegorie als Inversion – und Lessing zitiert diese Definition in der ersten der Goethe mit Sicherheit bekannten „Abhandlungen über die Fabel“ – *Allegoria, quam Inversionem interpretatur, aliud verbis, aliud sensu ostendit ac etiam interim contrarium.* (Institutio oratoria, lib. VIII. cap. 6. Hier zitiert nach G.E.Lessing – „Schriften“ Bd 1, ed. K. Wölfel, Insel: Frankfurt/M. 1967; p. 10.)

Die Rede von der konstitutiven Selbstverhüllung der Natur, die Mephisto in den Mund gelegt wird, ist selbstverständlich ein zentraler Teil von Goethes eigener Naturauffassung, wie sie besonders deutlich in dem aphoristischen Text aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts „Die Natur“ formuliert wird. Von ihr heißt es dort: *Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. [. . .] Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann. [. . .] Sie treibt's mit vielen so im Verborgenen, daß sie's zu Ende spielt, ehe sie's merken. [. . .] Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. [. . .] Sie ist ganz, und doch immer unvollendet. [. . .] Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen, und ist immer dieselbe.* (J.W.Goethe – „Naturwissenschaftliche Schriften“, Erster Teil; Gedenkausgabe, ed. E. Beutler; Artemis: Zürich 1964; pp. 921-24.) – Es ist im Hinblick auf das Problem der Schrift und ihrer Authentifizierung, dem sich diese Studie an einer späteren Stelle zuzuwenden hat, mehr als eine Kuriosität, daß Goethe in seinen Erläuterungen zu dieser Arbeit 1828 bemerkt, er könne sich *faktisch . . . nicht erinnern*, diese Betrachtungen verfaßt zu haben, sie stimmten aber mit seinen damaligen Vorstellungen überein und seien *von einer wohlbe-*

Entzug, ist allegorisch verfaßt: das von ihr Offenbarte ist etwas anderes als sie selbst. Und so muß die Sprache von ihren Schätzen und von ihr als Schatz immer etwas anderes und wieder anderes meinen als sie sagt: sie muß selber die Arbeit des Bedeutens sein, die in der Abwesenheit endgültiger Evidenz sich unendlich fortsetzen, immer weitere Bedeutungen produzieren muß, aber jede von ihnen bloß als geglaubte, keine als unmittelbar sinnlich gewiß darstellen kann. Arbeit ist tätiger und tätig nach seiner Bestätigung suchender Glaube, die unablässige praktische Beziehung auf ein nie gegebenes Gut – heiße es Reichtum, Bildung, Glück oder Sinn –, und seine sprachliche Form ist der Prozeß der Allegorie.¹⁶

Technische Reinterpretation der Natur als ‚natura naturans‘, Produktionstheorie des Wertes und allegorische Sprachform geben sich nun aber ausgerechnet im Part des Mephisto ein Stelldichein: er ist der Geist, der *stets verneint* und kraft seiner negativen Intentionen *stets das Gute schafft* (1335-38), der negative Dialektiker der Produktion.¹⁷ Seine Verbindung zur *Unterwelt*, zum Finstern, Unaufgeklärten ist nicht die des Obskurantisten, sondern dessen,

kannten Hand geschrieben, deren ich mich in den achtziger Jahren in meinen Geschäften zu bedienen pflegte. (l.c., p. 925) Heinrich Funck hat dagegen den Nachweis zu erbringen versucht, daß G. Chr. Tobler der alleinige Verfasser dieses Aufsatzes war; in: Heinrich Funck: „G. Chr. Tobler, der Verfasser des pseudo-goetheschen Hymnus ‚Die Natur‘“ (in: „Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1924“; Zürich 1923; pp. 71-97).

¹⁶ Es ist hier nicht der Ort, der Vorgeschichte dieser Konfiguration von Glaube, Arbeit und Allegorie – und das heißt sowohl der Sozial- wie der Erkenntnisgeschichte dieser drei großen Kategorien – nachzugehen. Aber sie tritt in der deutschen Reformation, die das *sola fide* verkündet und das *sola labore* praktiziert, nicht zum erstenmal und in den großen onto-theologischen Diskussionen über Glauben und Wissen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert nicht zum letztenmal im Zusammenhang der Reformulierung semiotischer Probleme auf. Die Erbauung (*aedificatio*) des Glaubens durch die Allegorie ist schon das Thema der mittelalterlichen exegetischen Literatur. Der heilige Bernhard schreibt: *Transivimus allegoriarum umbras, aedificata est fides*; Aelred de Rievaulx: *Haec ad aedificationem fidei dicta sint*; Jean de Kelso über die Arbeit des Exegeten: *Dum per allegoriae exercitium mysteria historia pandit, in arcem fidei fabricam mentis extollit.* (Sämtliche Zitate nach: Henri de Lubac – ‘Exegèse Médiévale, Les quatre sens de l’écriture’, v. I, 2; Paris: Aubier 1959; pp. 530-31.) Während aber der Glaube – und hier ist immer der christliche gemeint – durch die Arbeit der Allegorie aufgebaut wird, bedarf es schon des Glaubens, um die Allegorie überhaupt als Allegorie zu erkennen (l.c., p. 529).

¹⁷ Als eine Figur der Arbeit des Negativen wird Mephisto auch vom ‚Herrn‘ im Prolog im Himmel charakterisiert: *Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh, / Drum geb’ ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.* (340-48)

der auf der Unabschließbarkeit der Arbeit und schließlich auf der zyklischen Immergleichheit und Vergeblichkeit der Produktion besteht.¹⁸ Aber wenn Mephisto zum Glauben einlädt, hat man Grund, an diesem Glauben selbst zu zweifeln und diesen Zweifel als genau das Moment des Glaubens zu verstehen, das ihn zur fortgesetzten Suche nach Bestätigung im Handeln oder nach Anerkennung im Glauben anderer antreibt.

Die Arbeit der Anerkennung ist also in allen juristischen, mythologischen und alchemistischen Masken, unter denen Mephisto sie empfiehlt, das wahre Geheimnis staatlichen Reichtums und gesellschaftlicher Kohärenz. Als immer unabgeschlossener Prozeß gesellschaftlicher Produktion – und der Produktion der Gesellschaft – ist diese Arbeit die Tätigkeit des Glaubens, fragil, zweifelhaft und widerrufbar, im Aufschub unmittelbarer Evidenz indessen immer wieder Raum für Hypothesen und Fiktionen gebend. Und so ist diese Arbeit des Glaubens nicht nur das Geheimnis der Masken, unter denen sie sich darstellt, sie ist selber Produktion von Masken, literarischen und ökonomischen Figuren des Kredits, und die Gesellschaft, die sich in ihrem Medium konstituiert, eine Gesellschaft aus Kreditfiktion und Hypothekenpoesie. Dem Kaiser, dem unbelehrten Dilettanten der Unmittelbarkeit, muß, als er sich auf die Schatzsuche machen will, bedeutet werden, er habe zunächst mit den bloßen Masken der Schatzproduktion vorlieb zu nehmen und müsse, bevor er sich dem Reichtum selbst zuwenden könne, sich erst im Glauben an ihn üben. *Erst müssen wir in Fassung uns versöhnen, / Das Untre durch das Obere verdienen. / Wer Gutes will, der sei erst gut; / [. . .] / Wer Wunder hofft, der stärke seinen Glauben.* (5051-56). In der Mummenschanz, die mit diesen Worten angekündigt wird, treten dann nicht Schätze, sondern in der Tat die Figuren des Glaubens, der Arbeits- und Handelsgesell-

¹⁸ In seinem Nekrolog auf Faust, den man sich nicht ohne einen Ton der Klage zu denken hat, räsoniert Mephisto: *Was soll uns denn das ew'ge Schaffen! / Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen! / „Da ist's vorbei!“ Was ist daran zu lesen? / Es ist so gut als wär' es nicht gewesen, / Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.* (11598-602) Dies ist das desolote Fazit, das den Worten des Chors über die stehengebliebene Uhr folgt: *Sie schweigt wie Mitternacht*. Schwer zu glauben, daß Nietzsches seine Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen im dritten Teil von „Also sprach Zarathustra“, daß er das ‚andere Tanzlied‘ von der tiefen Mitternacht nicht auch gegen den mephistophelischen Befund geschrieben hat. – Mephistos trübsinnige Darstellung der ewigen Wiederkehr hat ihr Pendant an den Worten der Erichtho, die am Eingang der Klassischen Walpurgisnacht stehen: *Wie oft schon wiederholt' sich's! wird sich immerfort / Ins Ewige wiederholen* ... (7012-13)

schaft in mythologischer Maskerade auf –: Krämerinnen und Waren als bukolische Gärtnerinnen (5115), Weberinnen als griechische Schicksalsgottheiten (5305-5344), gewinnbringende Tätigkeit als Göttin Viktoria (5449-56), Arbeiter als Gnomen (5840-63). Die Sprache der Kreditökonomie ist nicht die der unmittelbaren sinnlichen Vergegenwärtigung im Symbol, sondern die des virtuell unendlichen Aufschubs der Bedeutung in der Allegorie. Ihr Erkenntnisgehalt bleibt dem Zweifel ausgesetzt und deshalb ist sie nicht Gegenstand des Wissens, sondern der Vermutung, der Konjektur, allenfalls der Konvention und immer wieder des Glaubens. Und glaublich wiederum ist sie nicht ihrer Wahrscheinlichkeit, noch weniger ihrer Wahrheit wegen, sondern weil die Erscheinungen, die sie hervorruft, Gegenstände ausschließlich des Glaubens, nach Verstandesbegriffen aber unmöglich sind. *Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt, / Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.* (6419-20)¹⁹ So sagt Mephisto kurz bevor der erste Akt des Zweiten

¹⁹ Die Inversion dieser Formulierung erscheint im dritten Akt; dort sagt der Chor zu Phorkyas-Mephisto – und diesmal beziehen sich die Worte auf das Liebesidyll zwischen Faust und Helena –: *Hören möchten wir am liebsten, was wir gar nicht glauben können* (9583).

Gegenstand der poetischen Darstellung ist nach der Lehre der Aristotelischen „Poetik“ das Mögliche und somit Allgemeine, während die historische Darstellung auf das wirklich Geschehene, Besondere eingeschränkt bleibt – daher die philosophische Überlegenheit der Dichtung über die Geschichtsschreibung. Das Mögliche (*dynaton*) ist für Aristoteles aber zugleich das Glaubwürdige (*pithanon*) (1451 b). Kein Zweifel, daß Mephistos Aperçu als Replik auf die aristotelische Poetik zu verstehen ist. (Goethe hat sich 1826 und 27, also während der Wiederaufnahme der Arbeit am Zweiten „Faust“, mehrfach intensiv mit Aristoteles' „Poetik“ befaßt und seine Gedanken zur werkimmanenten Katharsis 1827 in dem Aufsatz „Nachlese zu Aristoteles' „Poetik“ veröffentlicht. Cf. BA 18, pp. 121-25.) Faust selber wird im zweiten Akt des Zweiten Teils von Manto durch seine Beziehung zum Unmöglichen charakterisiert: *Den lieb' ich, sagt sie zu Chiron, der Unmögliches begehrt.* (7488)

Einen weiteren Aspekt der Faust'schen Poetik des Unmöglichen, in dem sie sich mit der des Erhabenen berührt, zeigen die programmatischen (genauer postgrammatischen) Schlußverse des Chorus mysticus, in denen es heißt: *Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan* (12106-09). ‚Unzulänglich‘ ist das, was sich dem Zugriff, dem Zulangen entzieht – das macht eine der aus dem Nachlaß veröffentlichten „Maximen und Reflexionen“ deutlich, in der Goethe notiert: *Das Unzulängliche widerstrebt mehr, als man denken sollte, dem Auslangenden.* (BA 18, p. 648) Das Unzulängliche, durch keine Handlung und keine Vorstellung Erlangbare, durch keine Beschreibung Erreichbare, das für Wissen und Glauben Unmögliches ist das Ereignis der Gnade, die im Schlußakt des Zweiten „Faust“ interveniert und die Goethe im gesamten „Faust“-Drama am Werk gesehen haben mag. (Zur Deutung des Begriffs *das Unzulängliche* Weiteres in der Studie von Hildebrecht Hommel „Das ‚Unzu-

„Faust“ in der Erscheinung von Helena und Paris kulminiert. Mit dieser anti-aristotelischen Poetik der Unmöglichkeit hat die Ästhetik des Kredits eine Peripetie erreicht: wenn nur das Unmögliche des Glaubens wert ist, dann sind der Glaube und seine Gegenstände vor dem Verstand diskreditiert. Die Figuren des Glaubens sind Schein. Aber Schein sind auch die Figuren seiner Diskreditierung. Schein also und Glaube, so schwach sie sein mögen, erweisen sich als mächtig genug, ihre Unvermeidlichkeit noch in ihrem Selbstdementi zu behaupten. Ihr Element und das des Kredits ist das einer Reproduktion durch Negationen.

*

Eine der Figuren der Mummenschanz ist der Knabe Lenker. Unter allen Gestalten der Scheinbarkeit und Flüchtigkeit ist er die flüchtigste, die einzige, die den Maskenzug vor seinem Ende verläßt, und diejenige, in der die Flüchtigkeit und Scheinbarkeit von allen andren zum Thema wird. Sie ist eine Figur der Figuralität. Den Herold, dessen Amt es ist, die einzelnen Masken vorzustellen und zu erklären, fordert er auf: *Herold auf! nach deiner Weise, /Ehe wir von euch entfliehen, /Uns zu schildern, uns zu nennen; /Denn wir sind Allegorien, /Und so solltest du uns kennen.* (5528-32) Da der Hofhermeneut seines exegetischen Amtes nicht walten, sie nicht beim Namen nennen, sondern bloß ihre Erscheinung beschreiben kann, stellt der Knabe Lenker sich selber vor: *Bin die Verschwendung, bin die Poesie, /Bin der Poet, der sich vollendet, /Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.* (5573-75) Lenker ist also die Allegorie der Poesie. Oder vielmehr: er nennt sich die Allegorie der Poesie. Die Selbstbenennung des Allegorischen kann aber nicht anders als zweideutig und widersprüchlich sein. Denn sie erklärt zum einen, daß sie eine Allegorie, zum andern, daß noch diese Erklärung selber allegorisch, daß sie also keine Allegorie, sondern eine Allegorie der Allegorie und also sowohl eine Allegorie – und zwar Meta-Allegorie – wie auch keine Allegorie sei.²⁰ Sie ist, mit einem

längliche‘ im Chorus mysticus (Faust II) ein Nachklang aus Euripides“, in: Hildebrecht Hommel – „Symbola, Kleine Schriften zur Literatur- und Kulturschichte der Antike“, Bd II (Olms: Hildesheim 1988), pp. 185-99.)

²⁰ Der erste, der diese für die Struktur des gesamten Textes kardinale Wendung der Allegorie in ihrer Selbstbenennung erkannt hat, ist Heinz Schlaffer, der in „Faust Zweiter Teil – Die Allegorie des 19. Jahrhunderts“ (Metzler: Stuttgart 1981)

monströsen Begriff für eine komplexe Sache, eine Allo-Allegorie. Als solche bedeutet sie nicht nur etwas anderes als was sie sagt – dann wäre sie bloße Allegorie –, sie bedeutet als Allo-Allegorie, daß sie etwas anderes tut als bedeuten. Sie verschwendet nicht nur den sinnlichen Schein an die abstrakte Bedeutung, wie jede andere allegorische Figur es tut; sie verschwendet noch jene abstrakte Bedeutung, ihr eigenes Bedeuten, sich selbst, und bleibt nur das flüchtige Reden von dieser Selbstverschwendung, ein Sprachschein. Poesie ist nicht bloß Allegorie der Allegorie; sie ist eben deshalb, nämlich weil sie das auf die Allegorie irreduzible Pseudos ihrer Bedeutung exponiert, auch die Aufzehrung der Allegorie. *Bin die Verschwendung, bin die Poesie* –: Poesie im Stände der Allegorie ist dies, daß sie sich in ihren Aussagen und Selbstaussagen, daß sie ihre Aussagen und sich selbst, ihre Bedeutung, verschwendet und Verschwendung der Poesie bis zur Elision des Subjekts ihrer Rede ist. Und da in ihr die Poesie des gesamten Faust-Dramas redet, verschwindet in ihr als der Figur ihrer Differenz von sich selbst auch das gesamte Drama der Selbstsuche und des tätigen Strebens in Schein. Denn diese Figur ist nicht das Behältnis, in dem sich ein Reichtum an Begriffen und Einsichten, an Bedeutungen und Erfahrungen akkumuliert, der im Bildungsschatz der Mächtigen und ihrer Herolde gehortet werden könnte, sondern ist Verschwindenlassen dieses Reichtums und Depotenzierung der Potentaten, die mit ihr Handel treiben könnten. Sie hält nichts für sich selbst zurück wie der Geiz, der *Verheimlicher*²¹, der zusammen mit dem Gott des Reichtums auf dem von ihr gelenkten

schreibt: *War der Herold Darsteller der Darstellung (wodurch die Allegorie vorbereitet wurde), so ist der Knabe Lenker die Allegorie der Allegorie (wodurch die Allegorie vollendet wird).* (l.c., p. 78) Freilich wird sie *vollendet*, und davon sieht Schläffer ab, nur um den Preis ihrer Auflösung: was sich selbst als Allegorie bezeichnet, markiert eben damit eine Differenz zu sich ‚selbst‘, die ihm nicht mehr erlaubt, bloß allegorisch zu sein. Die Allegorie wird in ihrer Selbstreflexion aufgebraucht. Es entspricht dieser Selbstkonsumtion des Allegorischen – die in der Verbrennung des Pan am Ende derselben Szene ihren dramatischen Höhepunkt findet –, daß der Knabe Lenker sich alsbald als *Verschwendung* und also als Verschwendung der Allegorie vorstellt (5573-75). Dieser hyper- und metallergische Zug geht aber ebenso wie über den traditionellen Begriff der Allegorie über den avanciertesten hinaus, der in der neueren Literaturtheorie entwickelt worden ist, denjenigen von Paul de Man. Denn für ihn ist Allegorie wohl eine Metafigur, aber eine, die bloß die Regel – und somit den Wiederholungszwang – des Selbstdementi aller Figuralrhetorik diktiert.

²¹ So wird der Geiz in den Paralipomena 81 und 82 (vom 16. und 22. Dezember 1827) genannt (BA 8, p. 600).

Wagen einfährt. Im Unterschied zur bloßen Allegorie ist sie nicht tiefgründig, verklausuliert oder ängstlich, sondern die Freigebigkeit, die Offenbarkeit und Generosität selbst: *Nicht insgeheim vollführ ich meine Taten, / Ich atme nur und schon bin ich verraten.* (5705-06) Wie ihre Offenbarkeit sie vom Geiz unterscheidet, so liegt ihre Differenz zum Reichtum, den sie in die Festgesellschaft lenkt, in ihrer Generosität. Vom *Gott des Reichtums*, Plutus, wird gesagt *Er hat nichts weiter zu erstreben, / . . . / Und seine reine Lust zu geben / Ist größer als Besitz und Glück.* (5556-59); aber Plutus ist selber nicht der Gebende, sondern das abstrakte in sich ruhende Vermögen, das erst von der Poesie aktiviert, zur Gabe gemacht und ausgeteilt wird – so spricht der Knabe Lenker zu Plutus: *Wo du verweilst ist Fülle; wo ich bin / Fühlt jeder sich im herrlichsten Gewinn. / (. . .) / Die Deinen freilich können müßig ruhn, / Doch wer mir folgt, hat immer was zu tun.* (5699-704)

Poesie wäre aber nicht Verschwendung und Selbstverschwendung, wenn sie sich in der Überführung von Fülle in Selbstgefühl, von Reichtum in tätigen Gewinn erschöpfte. Plutus sagt zum Lenker: *Bist reicher, als ich selber bin* (5625), und dieser sagt über sein Verhältnis zu Plutus: *Beleb' und schmück' ihm Tanz und Schmaus, / Das, was ihm fehlt, das teil ich aus.* (5579) Die Poesie ist also reicher als reich und reicher als der Reichtum selbst, weil erst sie jeden Reichtum belebt und also allererst zum Reichtum macht, weil erst in ihr der Reichtum zur Sprache und zur Erscheinung kommt. So teilt sie aus, was nicht Besitz, Habe oder Vermögen ist, nicht die Fülle, sondern das, was ihr fehlt: ihre Erscheinung, ihre Austeilung, ihre Mitteilung. Poesie gibt, was sie nicht hat und was niemals Gegenstand einer Habe sein kann.²² Sie gibt also schlechthin, gibt noch das Geben selber, gibt sich selber und ihr Geben hin und läßt sich deshalb niemals als ein bloß Gegebenes, als gegenständlicher Besitz aneignen. Sie muß, als reines Geben, auch das Geben ihrer Gaben geben und sich also noch aus den Händen der Begabten weitergeben. Sie gibt alles und das Geben und gibt also – auch das gehört zum Paradox des Gebens – nur den Schein und

²² Daß es gibt, was es selbst nicht hat, ist für Plotin („Enneaden“ VI 7, 15) die Auszeichnung des Einen, Guten, das zugleich ein Schönes ist: dieser plotinische Gedanke mag von Goethe in die Charakteristik des Knaben Lenker aufgenommen worden sein. Zu anderen Plotinspielen in Goethes Texten cf. Fußnoten 34 und 37. (Zum plotinischen Motiv des Gebens cf. die schöne Studie „Le Bien donne ce qu'il n'a pas“ von Jean-Louis Chrétien in seinem Buch „La voix nue“, Paris: Minuit 1990; pp. 259-74.)

gibt sich den Schein des Gebens. Wenn auf die Forderung hin, seine Künste sehen zu lassen, Lenker seine Gaben *umherschneippt*, nämlich in kurzen Stößen um sich wirft, und dazu sagt *Hier seht mich nur ein Schnippchen schlagen* (5582), dann ist dies Umherschneippen von Geschenken ein literalisiertes Wortspiel. „Ein Schnippchen schlagen“ bedeutet ‚in die Irre führen‘, ‚täuschen‘, und Perlen, Spangen, Juwelen *immerfort umherschneippend* gibt Lenker seine Gaben und gibt sein Geben also selber vor. Was er gibt, sind Worte vom Geben – und auch deshalb gilt von ihm, daß er austeilt, was dem Gott des Reichtums fehlt: mit dem Reichtum nämlich verteilt er zugleich den Mangel. Allegorie – und also Verschwendung – der Allegorie, ist Lenkers Poesie nicht eigentlich Gabe, sondern Vorgabe jeder Gabe, der Anschein des Gebens, der jeder möglichen Gabe mitgegeben sein muß, ohne sich in einer einzigen in eine manifeste Habe verwandeln zu können. Sie ist inappropriierbarer, nur unter der Zumutung seines Selbstdementi gültiger Kredit: Kredit im Stand der Diskreditierung. Von dem, der seine Geschenke zu fassen versucht, heißt es: *Was einer noch so emsig griffe, / Des hat er wirklich schlechten Lohn, / Die Gabe flattert ihm davon. / Es löst sich auf das Perlenband, / Ihm krabbeln Käfer in der Hand* (5595-99).²³

²³ Adam Müller hat in seinen Vorlesungen „Die Elemente der Staatskunst“ 1809 zur Verdeutlichung des Doppelcharakters allen Reichtums, Privateigentum und Nationaleigentum gleichzeitig zu sein, zwischen dem Besitz von Produktions- und Konsumtionsgütern auf der einen Seite und auf der anderen dem Besitz von Gütern unterschieden, die aus der Zirkulationssphäre ohne Schaden herausgenommen werden können, weil ihnen nur ein *pretium affectionis* zukommt. Als Beispiel für Sachen mit *individuellem* Wert nennt Müller mehrfach *Conchylien, Insecten und andere Naturmerkwürdigkeiten* (Adam Müller – „Die Elemente der Staatskunst“, Bd 1; Jena: Gustav Fischer 1922; pp. 341-44). In dem Augenblick, in dem ein Gegenstand dem Tausch und damit dem gesellschaftlichen Kontinuum, das allgemeinen Wert verleiht, entzogen wird, hört es auf, Besitz der Menschheit zu sein und verliert seinen *bürgerlichen* Wert. Müller schreibt: *Der Reichtum ist also kein Begriff; er liegt nicht in den bloßen Sachen, er läßt sich nicht festhalten, indem man die Sachen festhält, oder vermehrt* (l.c., p. 348) –: indem der Reichtum festgehalten wird, verwandelt er sich, so kann man Müllers Argument fortsetzen, in Insekten, Käfer. Die Nähe von Goethes Versen zur Theorie Müllers ist umso auffälliger, als dessen Nationalökonomie eine Ökonomie des *kaiserlichen Worts*, des *National-Worts* ist und ihm erlaubt, vom Papier- oder *Credit-Geld* als *Wort-Geld* zu sprechen, dessen ‚Idee‘ *eine allen Individuen der bürgerlichen Gesellschaft inhärierende Eigenschaft ist*. (l.c., p. 353-54) Die Substanz der Gesellschaft ist für Müller das poeto-ökonomische Wort, das *Wort-Geld*. Und dies Geld bewirkt die Poetisierung, Harmonisierung, Romantisierung der Gesellschaft. Goethe geht von einem ähnlichen Befund nur aus, um seine Implikationen kritisch aufzulösen.

Für die Struktur der poetischen Sprache, die hier exponiert wird, für die Struktur der Diskreditierung, der Verschwendung der Allegorie als Vorgabe und Schein bleibt es indessen entscheidend, daß der Schein, den Lenker austeilt, nicht Schein ohne Wesen, nicht der leere Schein eines gebrochenen Versprechens oder einer täuschenden Phantasmagorie ist. Als einen Trickbetrüger denunziert nur der unverständige – nämlich nur verständige – Herold den Lenker: *Wie doch der Schelm so viel verheißt/Und nur verleiht, was golden gleißt!* (5604-05); aber Lenkers Replik macht mit ebenso großer Entschiedenheit wie Dezenz in der Doppeldeutigkeit der Formulierung von *der Schale Wesen* deutlich, daß es um den Schein der Poesie völlig anders bestellt ist: *Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,/Allein der Schale Wesen zu ergründen,/Sind Herolds Hofgeschäfte nicht;/Das fordert schärferes Gesicht.* (5606-09) Wenn der Herold die Diskrepanz zwischen Schale und Wesen moniert, entgeht ihm, daß es eine solche Diskrepanz in Poesie und Schönheit nicht gibt – ihr Wesen ist Wesen nämlich nur in der Verhüllung, ist Wesen *der* Verhüllung, nicht unter ihr, und diese Hülle also die einzige Stätte der Produktion des Wesens, die Stätte seiner Herausführung, seiner Erscheinung, seiner Mit- und Austeilung. Herausführung, Vorführung, Hervorlenkung und in diesem Sinne Pro-duktion ist das Geschäft des Knaben Lenker und der von ihm verbreitete Schein der Schönheit nichts anderes als die Ausgabe und Verteilung jenes Reichtums, der ohne diese Verteilung nichtig wäre, niemals in die Erscheinung treten, gesellschaftliche Wirklichkeit und selber das Element der Wirklichkeit der Gesellschaft werden könnte. Pro-duktion ist Phänomenalisierung, und Lenker ist ihr Agent. Was er vorführt ist ein Reichtum, der nur in eben dieser Vorführung in die Erscheinung und den Schein seinen Ort hat. Reichtum ist ein gesellschaftliches, also in letzter Instanz ein sprachliches und, wie Goethe insistiert, poetisches Phänomen, und deshalb liegt er nicht diesseits oder jenseits seiner sprachlichen Erscheinungen, sondern in ihnen allein: in der Verheißung, im Versprechen, im Glaubenmachen und Kredit. Der Gegensatz von Wesen und Schale wird in der Ökonomie der sprachlichen Produktion gegenstandslos.²⁴ Was erscheint,

²⁴ In einem kurzen polemischen Text von 1821, später unter dem Titel „Allerdings (Dem Physiker)“ berühmt geworden, wird der Natur mit derselben Metaphorik von Schale und Kern zugeschrieben, was in „Faust II“ von der Dichtung gesagt wird: *Alles gibt sie reichlich und gern;/Natur hat weder Kern/Noch Schale,/Alles ist sie mit einem Male.* (BA 1, p. 555 f.) Hegel, der das Gedicht aus seiner

ist nicht außer in seiner Erscheinung, denn diese ist nicht die akzidentelle einer Sache, die sich hinter der Erscheinung verbergen könnte, sondern die wesentliche, vermöge deren es diese Sache allererst *gibt*. So wie Faust zu Beginn desselben Aktes sagt *Am farbigen Abglanz haben wir das Leben* (4727), so könnte Lenker sagen, am Glanze selber haben wir sein Wesen. Was die Poesie als Erscheinung darbietet, ist nicht derivative Nachahmung einer vorgegebenen Substanz, keine mimetische Nachbildung und Komplettierung eines in der ‚Natur‘, etwa als ‚Schatz‘, vorgegebenen Modells und auch kein Zeichen, das auf einen von ihm unabhängigen Gegenstand referieren würde. Diese Erscheinung ist vielmehr die Form – und die einzige Form –, in der eine Substanz, ein Modell, ein Gegenstand sich darstellt: nicht seine Nachahmung, sondern seine Vorführung, seine Hervorbringung, seine Produktion selbst. Trug ist diese Erscheinung nur für den, der in ihm das Ding an sich, die Sache selbst oder das Mittel zu ihr sucht. Wer sie als die wesentliche Ferne des Nächsten sieht, dem erscheint sie als Schönheit. In der Parallelszene zur Fabrikation des Kreditgelds wird sie in der Gestalt der Helena auf die Bühne zitiert und entzieht sich dem Zugriff von Faust so wie zuvor sich die Gaben des Lenkers und Plutos Reichtum dem Griff der Habgierigen entzogen. Weil Schönheit statt die Verhüllung des Wesens das Wesen selbst in

Erstveröffentlichung in „Zur Morphologie“ kannte, hat es, eine bemerkenswerte Rarität, wohl vollständig in seiner Vorlesung zur Einleitung in den naturphilosophischen Teil seiner „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“ zitiert; aus Mitschriften oder Exzerpten ist es dann dem ‚Zusatz‘ zum § 246 einverleibt worden. Die Affinität zwischen Hegel und Goethe in gerade diesem Punkt verdient bemerkt zu werden, weil sie sich über die Grenzen der Naturphilosophie ins Gebiet der Ästhetik fortsetzt und dort insbesondere in der Bestimmung, das Schöne sei *das sinnliche Scheinen der Idee*, deutlich wird („Vorlesungen über die Ästhetik“, Bd I; l.c., p. 151). Diese Affinität zwischen ihren expliziten kunsttheoretischen Positionen sagt freilich noch nichts über die äußerst kritische literarische Transformation, der Goethe seine Überzeugungen unterwarf und die bei Hegel kaum auf Verständnis stoßen konnte.

Während er hier auf der Untrennbarkeit von Schale und Wesen, Schein und Sein besteht, macht Goethe ihre Trennung im vierten Akt als Taktik im Kampf der Kaiser zum Thema. Dort sagt Mephisto von den *Undinen*: *Durch Weiberkünste, schwer zu kennen, / Verstehen sie vom Sein den Schein zu trennen, / Und jeder schwört, das sei das Sein.* (10714-16) So taktisch diese Trennung sein mag – und sie erscheint hier, wie bei Goethe meistens, im Zusammenhang mit dem Wasser und seinen Lichtreflexen –, die konsequente Inversion von Schein in Sein, die ihr folgt, wiederholt nur die Ontologisierung des bloß Phänomenalen, die schon mit dem Satz von der Kontinuität zwischen Schale und Wesen behauptet wird. Nie ist die Gefahr ihrer Mischung bei Goethe größer als dort, wo er der Faszination durch die Elemente, Wasser und Feuer, erliegt.

seiner Verhüllung ist, bleibt sie unnahbar, die Erscheinung einer Ferne, und bleibt unenthüllbar wie nur die Hülle selbst.²⁵

Daß das Wesen einer Erscheinung – ihr Reichtum, Sinn oder Geist – niemals ein Ding an sich sein kann, dem der Schein bloß äußerlich anhaftet und von dem er ohne Verlust abgezogen werden kann, sondern daß ihm selber schon die Tendenz zur Erscheinung innewohnt, ja, daß Schein und Wesen kosubstantiell und also kophänomenal sind, das spricht sich unzweideutig im Dialog zwischen Lenker und Plutus aus, wenn Lenker sagt: *Bin ich nicht da, wohin du deutest?/Und wußt' ich nicht auf kühnen Schwingen/Für dich die Palme zu erringen?* (5615-17), und Plutus antwortet: *Bist Geist von meinem Geiste./Du handelst stets nach meinem Sinn,/ Bist reicher als ich selber bin./Ich schätze, deinen Dienst zu lohnen,/ Den grünen Zweig von allen meinen Kronen.* (5623-27) Nicht also der Schein deutet auf ein solides Wertsubstrat, in dem sich seine Bedeutungsintention erfüllen würde, wie etwa die Intention des

²⁵ Walter Benjamin hat die *Aura* als *einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*, definiert. Er hat es in einem Kontext getan, dem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in dem, und zwar bei der ersten Nennung dieses Begriffs, ein Hinweis auf Goethes „Faust“ auftaucht, der kaum willkürlicher erscheinen könnte (Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Bd I.2; Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974; p. 477). Ein späterer Hinweis, in der Studie „Über einige Motive bei Baudelaire“, macht es aber wahrscheinlich, daß Benjamins Definition der *Aura* durch die raum-zeitlichen Kategorien von Nähe und Ferne aus dem „Faust“ und zwar aus der Phantasmagorie der Helena gewonnen ist. Benjamin schreibt nämlich im Zusammenhang einer erneuten Diskussion des Begriffs der *Aura* in der Baudelaire-Studie: *Soweit die Kunst auf das Schöne ausgeht und es, wenn auch noch so schlicht, ‚wiedergibt‘, holt sie es (wie Faust die Helena) aus der Tiefe der Zeit herauf.* (l.c., I 2, p. 646) In der Szene, auf die Benjamin hier anspielt, sagt aber Faust, im Blick auf Helenas Bild und in der Angst, es könnte verschwinden: *So fern sie war, wie kann sie näher sein!* (6556) Nach diesen Worten versucht er die Erscheinung – die von ihm als einmalig empfundene Erscheinung der Schönheit – dieses Bildes zu retten, *faßt es an* und fällt in einer *Explosion* ohnmächtig zu Boden. Der Versuch der modernen Massen, des Gegenstands in seinem Bilde *habhaft* zu werden, ist einer der Gründe, wie Benjamin schreibt, für die *Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura* (l.c., I 2, p. 477) – Fausts Versuch, des Bildes der Helena habhaft zu werden, löst die *Explosion* ihrer Erscheinung aus, weil er jene Trennung von *Wesen* und *Schale*, jene *Entschälung* des Bildes zu bewerkstelligen versucht, die dem Herold vom Lenker, den Physikern von Goethes „Allerdings“ verwiesen worden ist, da diese Schale, diese Erscheinung selbst das Wesen sei.

So fern sie war, wie kann sie näher sein! - dieser Vers ist nicht der einzige, der im „Faust“ die Erscheinung der Schönheit durch die Verschränkung von Nähe und Ferne definiert. Er findet sein Echo in einem Vers aus dem Liebesduett zwischen Faust und Helena im Dritten Akt, in dem diese selbst sich charakterisiert: *Ich*

Symbols sich in seiner Verbindung mit dem Symbolisierten erfüllt, sondern jenes Substrat – die Sache selbst, der Schatz, der Reichtum – *deutet* auf seine Erscheinung, die seine Intention ans Ziel führt, es aufscheinen läßt und seinen ‚Preis‘, die *Palme* oder den *grünen Zweig*, die Siegesgaben für den ‚Gewinn‘, von ihm zurückbekommt. Liegt aber der Sinn des Reichtums in seiner Erscheinung, so niemals darin, das zu werden, was er nie war, nämlich handgreiflicher Besitz, sondern in jenem Glanz aufzugehen, ohne den er kein Reichtum wäre, und endlich in seinem Scheinen selber zu erlöschen: ganz und gar in gesellschaftliche Zirkulation einzugehen und sich darin zu erschöpfen. Die Sprache, und par excellence die poetische, erfüllt die Tendenz der Sache, sich als ursprüngliche Distribution auszuteilen und sich einer Gesellschaft zu übertragen, die ihrerseits, wie später die Verteilung der Assignaten zeigt, allein in der Distribution und der Zirkulation ihres Scheins und ihrer Scheine besteht. Sowenig es eine fundamentale Differenz

fühle mich so fern und doch so nah, / Und sage nur zu gern: Da bin ich! da! (9411-12) Die wesentliche Ferne, die die Erscheinung des Schönen auszeichnet – und diese ist immer eine Erscheinung in der Liebe –, bietet sich gleichsam von ihrer anderen Seite, als eine durch Entfernung unverlierbare Nähe, in einer Wendung aus dem Ersten Teil dar, in der Faust über Gretchen sagt *Ich bin ihr nah, und wär' ich noch so fern* (3332). Die enge Verbindung, die dies rekurrente Motiv der Entfernung und der Nähe bei Goethe mit dem Komplex von Erscheinung, Schönheit, Einmaligkeit und mit der Drohung ihres Zerfalls, der *Explosion* und des Entzugs unterhält, mag sich Benjamins Erinnerung aufgedrängt haben, als es darum ging, die qualitative Differenz zwischen der Erscheinung eines Bildes der Verehrung – eines Kultbildes – und der Erscheinung eines mechanisch reproduzierten Abbilds zu bestimmen. Nun zitiert Benjamin den Goetheschen Text aber nicht direkt, sondern nach dem allgemeinen Hinweis auf die Helena-Phantasmagorie nur vermittelt durch die Verse des Goethe-Bewunderers Karl Kraus *Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück*. (l.c., p. 647) Ein Motiv für die Distanz, die er damit zum „Faust“-Text hält, mag man darin vermuten, daß er die Zerstörung der Aura, die ja schon von Goethe in Fausts *Griff* und der *Explosion* der Erscheinung vorgeführt wird, durchaus auf einen späteren historischen Zeitpunkt, auf die Epoche der photographischen Reproduktion datieren will. Aber auch die Phantasmagorie der Helena ist schon eine *Photographie avant la lettre*. Und Euphorion muß sich von seiner *Aureole* trennen (9902-03) lange bevor der Künstler in Baudelaires „Perte d'Auréole“, auf den sich Benjamin mit seinem Begriff vom Verlust der Aura gleichfalls bezogen haben mag, die seine verliert.

Es versteht sich, daß Benjamins Überlegungen zur Aura als der *einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*, die engste Beziehung zu den Begriffen von Erscheinung und Schönheit, Erhabenem und Fragment in seiner Abhandlung über Goethes „Wahlverwandtschaften“ und zu seiner geschichtsphilosophischen Konstruktion der Allegorie in „Der Ursprung des deutschen Trauerspiels“ unterhalten.

zwischen Schein und Wesen gibt, so wenig gibt es eine zwischen der Produktion und Distribution des Schein-Wesens. Phänomenalisierung ist zugleich Austeilung des Reichtums in seiner Erscheinung. Aber so sehr sich der Reichtum verausgabt und in seiner Erscheinung nichts als Verausgabung ist, so sehr hält er sich auch als diese Verausgabung und als Reichtum zurück und kann eben deshalb wohl Gegenstand der Benennung, aber niemals einer Beschreibung werden, die beansprucht, sein sprachliches Äquivalent zu bieten. *Das Würdige beschreibt sich nicht* (5562), sagt der Herold über Plutus und gesteht ihm damit eine Würde zu, die über jeden phänomenalen Wert erhaben ist. Der Reichtum in seinem Erscheinen ist selber jeder Erscheinung, auch der allegorischen, inkommensurabel. Deshalb bietet er sich nur in der Verschwendung des Scheins und im Verschwinden der Allegorie dar.²⁶

²⁶ Und deshalb ist für Goethe das, was sich der Anschauung darbietet, vom Erhabenen berührt, das die Totalität der Sinnlichkeit übersteigt. Goethe, der mit Kants Dritter Kritik gut vertraut war, mag seine Präsentation von Lenker und Plutus auch nach dem Modell des Verhältnisses zwischen Schönerm und Erhabenem angelegt haben. Und wenn der Herold, von Lenker aufgefordert, den Gott des Reichtums zu beschreiben, sagt *Das Würdige beschreibt sich nicht* (5562), dann mag, in diesem Kontext einer literarischen Diskussion von Preis und Wert, der Würde und dem Würdigen hier diejenige Bedeutung beigelegt sein, die Kant in der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ diesen Begriffen zugeschrieben hat: *Was sich auf die allgemeinen menschlichen Neigungen und Bedürfnisse bezieht, hat einen Marktpreis; das, was, auch ohne ein Bedürfnis vorauszusetzen, einem gewissen Geschmacke, d. i. einem Wohlgefallen am bloßen zwecklosen Spiel unserer Gemütskräfte, gemäß ist, einen Affektionspreis; das aber, was die Bedingung ausmacht, unter der allein etwas Zweck an sich selbst sein kann, hat nicht bloß einen relativen Wert, d. i. einen Preis, sondern einen innern Wert, d. i. Würde.* (B 77; I. Kant – Werke in zwölf Bänden, Bd VII; ed. W. Weischedel; Insel Verlag: Frankfurt/M. 1956; p. 68) Hat nun das Wohlgefallen am bloßen zwecklosen Spiel unserer Gemütskräfte, also die Erfahrung des Schönen, bloß einen Wert und ist insofern mit dem Marktwert vergleichbar, so hat für Kant allein das moralische Gesetz, genauer die Gesetzgebung einen Wert, welcher über allen Preis erhaben, heilig ist und keine Äquivalente kennt, weil erst er allen Wert bestimmt (i.c., B 79). Deshalb kann gesagt werden, daß allen Werterscheinungen, seien es solche des Marktes oder solche des Gefühls, ein mit ihnen inkommensurabler Wert, die Würde, als ihr Bestimmungsgrund eingesenkt ist. Als Grund und absoluter Indifferenzpunkt aller Werte entzieht sich die Würde aber jeder Darstellung in einem Wert, da erst sie die Verleihung und Gebung des Werts, die Darstellung selbst ist. Deshalb läßt sie sich nicht beschreiben. Die Verse aus dem ‚Chorus mysticus‘ der Schlußzene des „Faust“ visieren genau diesen Zusammenhang: *Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan* (12108–09); und die Rede vom Heilig öffentlich Geheimnis aus dem Gedicht „Epirrhema“ (BA 1, p. 545) desgleichen. Was sich der Anschauung wie der Beschreibung entzieht, ist die Offenbarkeit selbst, deshalb heißt sie das Geheimnis, das Mystische – in einem Sinn, der

Die Distribution der Sprache im Versprechen, des Geistes im Glaubenmachen, des Reichtums im Kredit stiftet einen Gesellschaftsvertrag, der die Sphäre ökonomischer Kommunikation als Zirkulationssphäre nicht der Sachen, sondern ihres Scheins definiert. Die Motive des Versprechens, des Glaubenmachens, des Reichtums und der Dichtung treten darum in Goethes Text zu einer Konfiguration zusammen, deren Gravitationszentrum die Darstellung einer Gesellschaft aus Kreditästhetik und Persuasionsökonomie ist. In einem Entwurf hat Goethe unverhohlener als in der ausgearbeiteten Fassung die gesellschaftliche Ökonomie der Literatur als eine des poetischen Kreditgolds charakterisiert. *Das ist die Münze der Poeten, / Die Fülle jedermann verheißt / Und selten Gold, so sehr es gleißt* : so lautet ein Entwurf zur Kritik des Herolds an Lenker.²⁷ *Die Münze der Poeten* ist Verheißung und anders als in dieser Verheißung einer Münze gibt es diese Münze nicht: sie ist als Münz-Schein die glänzende Aura, die auf den Köpfen der Gesellschaft tanzt, solange nicht versucht wird, die Ordnung des sprachlichen Kredits, des Versprechens durch seine Realisierung zu zerbrechen. Ihr topisches Bild, der Flammenschein, verbindet sich mit dem der Inspiration, der poetischen Inspiration²⁸ und der christologischen durch einen Geist, der als Geist der Einheit von Vater und Sohn das Pneuma ist, das sich zu Pfingsten auf die Häupter der Apostel senkt und ihnen die Gabe der Rede verleiht. Nachdem Plutus ihm mit einem Lukas-Zitat²⁹ –

dem des Mystischen am Ende von Wittgensteins „Tractatus“ eng verwandt ist. Geheimnis ist also nicht, was der Anschauung verborgen und unter bestimmten Bedingungen enthüllbar ist, sondern das Faktum, daß es Anschauung überhaupt gibt; erhaben nicht der Wert, der größer als andere Werte ist, sondern das Faktum des Daseins von Werten überhaupt. (Jochen Hörisch geht in anderer Richtung den Motiven von Rätsel und Geheimnis in seiner materialreichen Studie „Das Leben war ihnen ein Rätsel“ nach, in: „Die andere Goethezeit“, München: Fink 1992; pp. 172-188.)

²⁷ Zitiert nach: BA 8, p. 659.

²⁸ An dieser Stelle mag daran erinnert sein, daß die römische Antike außer Mnemosyne, Gedächtnis, einen zweiten Namen für die Mutter der Musen und der ‚Inspiration‘, der Begabung mit Geist, kannte, nämlich Moneta, die „Warnerin“ und „Mahnerin“, die Bewahrerin der republikanischen Schätze. Zur Deutung ihres Namens aus *monéo* cf. Cicero – de divinatione I, 101 und II, 69. Zur Mythographie der Moneta cf. Benjamin Hederich – „Gründliches mythologisches Lexikon“, Leipzig 1770, Sp. 1661-63.

²⁹ Über die Taufe Jesu heißt es bei Lukas (nach der Lutherschen Übersetzung): *und der heilige Geist fuhr hernieder in leiblicher Gestalt auf ihn wie eine Taube. Und eine Stimme kam aus dem Himmel, die sprach: Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.* (3, 22)

Bist Geist von meinem Geiste (5623) und *Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen* (5628) – seine Vaterschaft bestätigt hat, kann Lenker aus der Einheit von Vater und Sohn den ‚Geist‘ ausgießen: *Auf dem und jenem Kopfe glüht/Ein Flämmchen, das ich angesprüht;/Von einem zu dem andern hüpf'ts,/An diesem hält sich's, dem entschlüpft's* (5632-35)³⁰. Die Gesellschaft der Geist- und Sprachbegabten ist die Gesellschaft derer, die *die Münze der Poesien* empfangen haben, es ist, Goethe läßt keinen Zweifel daran, die Gesellschaft des säkularisierten, des monetarisierten Pflingstwunders.³¹

Die ‚theologischen Mucken‘ dieser poeto-politischen Ökonomie sind in der Mummenschanz nicht ohne eine gewisse sachliche Ironie in Szene gesetzt. Nicht nur das den ganzen „Faust“ skandierende Motiv der Konversion von Geist in Geister und Gespenster, die in der Rede vom *Papiergespenst der Gulden* (6198) auch den pneumatologischen Geist der Poesie ereilt; in dieser Szene vor allem die systematische Extension der klassischen Analogie zwischen Wort und Münze auf das gesamte christologisch-trinitarische Schema und also auf die Analogie zwischen Vater und Plutus, Sohn und Lenker (Logos), heiligem Geist und unheiligem Geiz führt den Begriff einer Gesellschaft aus phänomenaler Produktion an die Grenze, an der sie in ihre eigene Parodie umschlägt. Zusammen mit dem Reichtum und also als sein unablässiges Komplement – und präziser Deplement – wird nämlich von Lenker die Allegorie des Geizes in die Gesellschaft geführt und damit dasjeni-

³⁰ In der Apostelgeschichte (wieder nach der Lutherschen Übersetzung) wird die Szene so beschrieben: *Und man sah an ihnen die Zungen zerteilet als wären sie feurig. Und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen und wurden alle voll des heiligen Geists. Und fingen an zu predigen mit andern Zungen, nachdem der Geist ihnen gab auszusprechen.* (2, 3-4)

³¹ In einer seiner ersten theoretischen Veröffentlichungen, „Zwo wichtige bisher unerörterte biblische Fragen“ von 1773, geht Goethe der Frage nach „Was heißt mit Zungen reden?“ und gibt einen ausführlichen sprach-theologischen Kommentar zum Bericht über das Pflingstwunder in der Apostelgeschichte und im ersten Korintherbrief (BA 17, pp. 293-96). Seine Pneumatologie wird zusammengefaßt in dem Satz: *er redete die Sprache der Geister, und aus den Tiefen der Gottheit flammte seine Zunge Leben und Licht.* Aber Goethe, der seinen Kommentar auch als pneuma-poetologisches Manifest verstanden haben mag – die Beziehungen zur Herderschen Sprachtheorie deuten darauf hin –, fährt nüchtern genug fort: *Auf der Höhe der Empfindung erhält sich kein Sterblicher.* (l.c., p. 294) Diese Überlegungen zur ‚Gabe der Sprachen‘, an die Goethe sich noch in „Dichtung und Wahrheit“ erinnert – und er erinnert sich auch daran, daß er sie auf eigene Kosten und ohne Gewinn hatte drucken lassen und daß nicht er selbst, sondern sein Vater den Druck aufbewahrt hatte (BA 13; p. 551) –, waren ihm wichtig genug, um sie in die Ausgabe seiner Werke aufzunehmen.

ge, was den Reichtum zurückhält und sich der Verschwendung, die ihn herbeiführt, widersetzt. In der Maske des Geizes ist es Mephisto, der den Part des Geistes, und ist es also das Prinzip rationaler Entzweiung, das die Stelle des synthetisierenden und generalisierenden Pneuma übernimmt. Die christologische Ordnung, auf die Goethe mit Nachdruck in der Lukas-Paraphrase des Verses *Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen* verweist, ist also mit der Einführung des Geizes nicht nur verkehrt; in sie wird ein Moment materieller Latenz eingeführt, das ihrer Erscheinungslogik strikt entgegenläuft und die Ordnung der Vereinigung in ihrem Kulminationspunkt, der Erscheinung des Geistes, durch eine Figur der Entzweiung und drastischen Stofflichkeit zerreißt. Und zerreißt durch eine Paronomasie, die das Wort *Geist* und den Wortgeist selber in seinen materiellen Widerstand, in *Geiz* verwandelt. Das Stichwort, auf das hin *der Abgemagerte* zum ersten Mal den Mund auftut, ist das Wort *ausgebrannt* in Lenkers Rede von dem pneumatischen Flämmchen – das Wort also, das die inhärente Kargheit der Verschwendung selber, die Armut noch des gebendsten Wortes und den immanenten Geiz des Geistes zu erkennen gibt: *An diesem hält sich's, dem entschlüpft's, / Gar selten aber flammt's empor, / Und leuchtet rasch in kurzem Flor; / Doch vielen, eh' man's noch erkennt, / Verlischt es, traurig ausgebrannt.* (5635-5639) Die Erscheinung des Geistes – und weiter des Reichtums, Sinns, Wesens, Lebens – in der Flamme, der poetischen Rede, der *Münze der Poeten* mündet nicht in einer gleichmäßig bereicherten und belebten Gesellschaft, nicht in der Parusie einer polit-ökonomischen Idee, sondern in ihrer Parodie, der Geist im Geiz, der Versöhner im *Marterholz* (5671), die Verschwendung in der Dürftigkeit. Und sie läuft nicht auf allgemeine Erleuchtung oder ihr rationalistisches Substitut, universelle Aufklärung, hinaus, sondern auf ihr Ausbrennen und trauriges Verlöschen. Sprache und Geld, die beiden beherrschenden Erscheinungs- und Kommunikationsformen der Gesellschaft, zeigen, zahlen und sagen am Ende nur noch als *ausgebrannte* – und da ihr Ausbrennen und Verlöschen von Anfang an dem Wesen ihres Scheinens angehört, zeigen sie wesentlich ihre Opazität und sagen ihre Unmittelbarkeit – die Intransparenz und Inapparenz einer Mitteilung, die gleichwohl das Medium des gesellschaftlichen Verkehrs und der Vergesellschaftung selbst ist.

Das Wesen erscheint nicht, ohne im Schein aller seiner historischen und mythischen, seiner Sprach- und Wertfiguren zu verbrennen. Daß die Ökonomie der Produktion, der Erscheinung und der Arbeit, der Sprache wie des Geldes eine Ökonomie nicht nur des

abstrakten und in seiner Abstraktheit phantasmagorischen Wertes, sondern eine Ökonomie noch der Eklipsierung der Wertabstraktion und des Verlöschens ihrer Bilder ist, dies ist der Sinn der Allegorie der Verschwendung –: sie ist noch die Verschwendung der Allegorie. Produktion, die der Gesellschaft durch Arbeit und Kredit, die des Werks durch Sprache, ist Produktion der Asche.

*

Was sich nach Lenkers Auftritt abspielt – der Brand der phänomenalen Welt – steht am Anfang der Kreditgeldemission. Es ist die Urszene oder Urphantasie des Kapitals, die Szene des Kapitals selbst, seiner Kapitalisierung, die sich im Brand der Phänomene abspielt. Nachdem Lenker den Mummenschanz verlassen und Geiz und Habsucht vorgetreten sind, zieht unter der Maske des Pan der Kaiser mit seinem Gefolge ein, setzt sich über den von Plutus gezogenen Bannkreis um das mitgebrachte Gold hinweg und gerät bei einem neugierig-gierigen Blick in die siedende Schatzkiste zusammen mit dem gesamten Hofstaat in Brand. In diesem Maskenbrand wird die später vergessene Signatur unter die Assignaten gesetzt. Und daran hat Lenker, die Verschwendung, die Poesie ihren Anteil. Lenker, der Heraus-Lenker des Reichtums in seine flammende Erscheinung, ist nämlich nicht nur der christopoetologische Pro-duzent von Verkörperungen der universellen Werts substanz des Geglaubten. Die Formel *Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen* bezieht sich nicht bloß auf die Anerkennung Jesu durch seinen himmlischen Vater, sondern zitiert wie die Mehrzahl der anderen Gestalten in der Mummenschanz-Prozession auch einen griechischen Mythos, nämlich den von der väterlichen Anerkennung, die der knabenhafte Lenker des vierspännigen Sonnenwagens, Phaëton, sucht.³² Da Phaëton die verbale Anerkennung

³² Goethe hat nach Auskunft seines Tagebuchs die Arbeit an der Mummenschanz-Szene am 1. Januar 1828 abgeschlossen. Seit Mitte 1821 hat er sich intensiv mit den Fragmenten der Phaëton-Tragödie des Euripides befaßt, deren Rekonstruktion und Kommentar er für zwei Zeitschriften-Artikel 1823 („Phaëton“, Tragödie des Euripides“ und „Zu ‚Phaëton‘ des Euripides“) und für einen dritten („Euripides“ „Phaëton“) im Dezember 1826, also ein knappes Jahr vor der Arbeit an der ‚Mummenschanz‘, niederschrieb (BA 18, pp. 80-98). In dem, was er *eine der herrlichsten Produktionen des großen Tragikers* nannte (l.c., p. 93), konnte Goethe die Motive des Sonnenmythos, der *Anerkennung* und der politischen Verfassung (l.c., p. 87), der Degradierung des himmlischen Sonnenvaters zum irdischen Besitzer von Goldschätzen, der Verbindung von Phaëton mit

durch Phoebus nicht genügt, besteht er darauf, den Wagen des Sonnengottes durch den Himmel lenken zu dürfen, und setzt, unfähig die Pferde in seiner Gewalt zu halten, Himmel und Erde in Brand. Der Knabe Lenker in der Mummenschanz ist ein glücklicherer Phaëton. Wie um zu zeigen, daß er das Reversbild seines mythischen Vorfahren ist, sind seine ersten Worte: *Halt!/Rosse, hemmet eure Flügel,/Fühlet den gewohnten Zügel,/Meistert euch, wie ich euch meistre,/Rauschet hin, wenn ich begeistere* - (5520-24). Im Unterschied zu Phaëton wird Lenker, ein neuer Christus, von seinem Vater öffentlich als Sohn anerkannt und im Unterschied zu ihm gelingt ihm die personale Stellvertretung des Vatergottes, wenn er dessen Pferdegespann durch die Festmenge lenkt und zum Halten zwingt. Aber dieser Vater ist nicht mehr Helios, er ist Plutus mit dem *Mondgesicht* (5563), dem Gesicht des Widerscheins, des gebrochenen, reflektierten Lichts, die nächtliche Doublette des Sonnengottes.³³ Und dennoch ist der neue Phaëton Lenker nicht allen Gefahren entrückt. Er kehrt nämlich wieder als Euphorion, der Sohn nicht mehr von Herkules, sondern von Faust und Helena, der wie Lenker apostrophiert wird als *Heilige Poesie*

beiden – er *lenkt* (l.c., p. 88, p. 97) den Sonnenwagen und seine Leiche wird unter dem Gold in der Schatzkammer des Merops verborgen –, und schließlich auch des Palastbrandes finden –: all diejenigen Motive also, die den zweiten Teil der Szene ‚Weitläufiger Saal‘ im „Faust II“ bestimmen. Alle drei „Phaëton“-Aufsätze Goethes zeugen überdies von der genauen Kenntnis der Behandlung des Mythos durch Nonnos und Ovid.

Ovid gibt im zweiten Buch der „Metamorphosen“ der Anerkennung des Phaëton durch Phoebus den Wortlaut *progenies, Phaëton, haud infitianda parenti* [Phaëton, du mein Sohn, vom Vater nicht zu verleugnen] (II, 34), legt aber die eigentliche Bezeugung der Vaterschaft in Phoebus' Angst um seinen Sohn: *do pignera certa timendo/ et patrio pater esse metu probor* [meine Furcht, sie gibt ein sicheres Pfand dir,/ und mit Vaterangst beweise ich, daß ich dein Vater] (II, 91-92; mit der Übersetzung von Erich Rösch zitiert nach: Publius Ovidius Naso – „Metamorphosen“, München: Heimeran 1979). Das Motiv des Beweises, des Unterpfands, der Herkunftsbezeugung verbindet innerhalb des ersten Akts von „Faust II“ die drei Fragen nach der genealogischen Authentizität, nach dem Wert des Geldes und nach dem ‚Wesen‘ der Poesie. Euripides' und Ovids Behandlung des Phaëton-Mythos zeigen, daß schon während der Antike keine dieser drei miteinander verschränkten Fragen, am wenigsten die erste, durch unmittelbare Evidenz, durch sprachliche Versicherungen oder gesellschaftliche Konventionen lösbar schien.

³³ Das macht ihn zu jenem alchemistischen Amalgam aus Sonne und Mond, Gold und Silber, das der Hofastrologe, souffliert von Mephisto, in einer früheren Szene beschwört: *Ja! Wenn Sol sich Luna fein gesellt./ Zum Silber Gold, dann ist es heitre Welt* (4965-66). Die Ehe von Sol und Luna ist nach alchemistischer Lehre das Mysterium, durch das sich unedle in edle Metalle verwandeln.

(19863), ausdrücklicher als dieser die Nachfolge des Licht- und Kunstgottes Phoebus antritt, *In der Hand die goldne Leier, völlig wie ein kleiner Phöbus* (19620), wie Lenker von einer glänzenden Aura umgeben ist – *Denn wie leuchtet's ihm zu Haupten? Was erglänzt, ist schwer zu sagen, / Ist es Goldschmuck, ist es Flamme übermächtiger Geisteskraft?* (19623-24) – und wie Lenker als Verschwender und Selbstverschwender beschrieben wird: *Frei, unbegrenzten Muts, / Verschwenderisch eignen Bluts* (19845-46). Doch anders als Lenker folgt Euphorion der Bahn des mythischen Phaëton, erhebt sich in die Lüfte und stürzt, wie Ikarus, brennend, zu Tode. Seine Aureole steigt zum Himmel, *Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen* (19902-03).

So wie diese Partie des Phaëton-Mythos, der tödliche Sturz, aus der Mummenschanz in den düster tragisierenden Helena-Akt verschoben und mit den Parallelmythen von Euphorion und Ikaros verknüpft ist, so ist der Weltbrand, den Phaëton verursacht, ans Ende der Mummenschanz gerückt und zu einem Maskenbrand und *Flammengaukelspiel* (1987) ermäßigt. Nach dem Gesetz der Mythenklitterung, der Zerlegung, Redistribution und Reassemblage von einzelnen Mythen und Mythenkomplexen, das im gesamten Zweiten Teil des „Faust“ am Werk ist, bleibt aber auch das Weltbrand-Mythologem nicht im Bannkreis der Phaëton-Fabel, sondern wird verallgemeinernd mit der Gestalt einer umfassenden, tatsächlich das ganze All umfassenden Figur verbunden: die Position des Phaëton wird von Pan eingenommen, *Das All der Welt / Wird vorgestellt / Im großen Pan*. (19873-75) Und diese erweiterte Konfiguration von Brand und All wird ihrerseits amalgamiert – und das heißt auch: reinterpretiert – mit der stoischen Mythe von der Ekpyrosis, dem Weltbrand, der das ganze Universum erfaßt, um es im Feuer auf seinen reinen Ursprung zurückzuführen.³⁴ Dabei ist es nicht nur die Allegorie des Alls, und zwar des

³⁴ Zur antiken Ekpyrosis-Literatur cf. Max Pohlenz – „Die Stoa – Geschichte einer geistigen Bewegung“, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1948; Bd 1, pp. 78-81; Bd 2, pp. 45-47. Die Pyrologie des Heraklit, die bei Pohlenz in diesem Zusammenhang eine erstaunlich geringe Rolle spielt, dürfte auf diese Literatur den größten Einfluß gehabt haben. Für den Zusammenhang zwischen Feuer, Gold und Waren am bedeutsamsten ist sein Fragment B 90: *Alles ist austauschbar gegen Feuer und Feuer gegen alles, wie mit dem Gold die Waren und Waren mit dem Gold*. Das Feuer in den Schriften Plotins, einem der Lieblingsautoren des jungen Goethe (cf. BA 13, p. 881), mag in diese und die Unzahl der anderen Brandszenen in Goethes Schriften ebenfalls hineinspielen, die im „Meister“, in der „Novelle“, in den „Wahlverwandschaften“, in „Selige Sehnsucht“, im „Faust“ selbst. – Für die Gegenwart der stoischen Ekpyrosis-Mythe unter Goe-

Alls der Allegorien, die nun vom Feuer ergriffen wird – *Ein ganzer Maskenklump verbrennt* (5943) –, das Feuer greift über die bloße Vorstellung, die Masken und ihre Bedeutung hinaus auf ihre Träger über und droht noch diese, den Kaiser und seine Welt, zu verschlingen – *Der Kaiser brennt und seine Schar.* (5953) Das Skandalon dieser Szene liegt also darin, daß das Feuer der Ekpyrosis nicht mehr ein allegorisch oder auch nur antiallegorisch beschränktes ist, sondern diejenige Erscheinung, in der alle Erscheinung und aller Schein, der theatralische der Mummenschanz und ihrer mythologischen Parallelfikturen, der allegorische Schein ihrer historischen und ökonomischen Bedeutungen, mitsamt ihrem Widerpart, der planen Dramenrealität, zu verbrennen droht: *Uns droht ein allgemeiner Brand./Des Jammers Maß ist übervoll,/Ich weiß nicht, wer uns retten soll./Ein Aschenhaufen einer Nacht/Liegt morgen reiche Kaiserpracht.* (5965-69) Wie von den Gaben des Lenkers nur Käfer, vom Höhenflug des Euphorion bloß seine prosaischen Attribute, Kleid, Mantel und Lyra, übrigbleiben, so droht von der Mummenschanz-Allegorie und dem All der in ihr dargestellten und der sie darstellenden Welt gesellschaftlicher Produktion nur Asche zu bleiben. Produktion – und *par excellence* die poetische Produktion, wie sie in Lenker allegorisiert wird – ist Phänomenalisierung. Aber da das Wesen der Erscheinung in ihr selber und nicht in einer verborgenen Substanz liegt, verbrennen in ihrer Produktion die Phänomene, ihr Eidos verglüht, die Aisthesis erlischt. Goethes Ästhetik ist eine, die alles Ästhetische seinem Aschermittwoch aussetzt.³⁵

thes Zeitgenossen zeugt der zweite „Abschnitt“ von Kants Schrift „Der Streit der Fakultäten“ in dem Absatz „Von der terroristischen Vorstellungsart der Menschengeschichte“ (A 136), in: I. Kant – Werke in zwölf Bänden (ed. Weischedel); Frankfurt/M.: Insel 1964, Bd XI, p. 353.

³⁵ „I'll burn my books! – Ah, Mephistophilis!“ lauten die letzten Worte des Faustus in „The Tragical History of Doctor Faustus“ von Christopher Marlowe – und auch als Echo und Überbietung dieser Ankündigung kann die Brandszene in „Faust II“ gelesen werden. Ihr Vorspiel kann man in dem in Feuer verwandelten Wein von Auerbachs Keller sehen (2299-2311), ihre mörderische Ausweitung im Brand der Hütte von Philemon und Baucis lesen, ihre höllischen und himmlischen Qualitäten in den Szenen ‚Grablegung‘ und ‚Himmelfahrt‘. (Zu Marlowe's „I'll burn my books!“ cf. die fulminante Meditation „Musique en texte et musique antitexte“ von Michel Leiris in: „Langage Tangage“, Gallimard: Paris 1985; pp. 73 sqq.) (Eine kritische Pyrontologie ganz eigener Art bietet Jacques Derridas faszinierender Text „Feu, la cendre“, Edition Des Femmes: Paris 1987.)

Die im ersten Akt von „Faust II“ versammelten, sei's kombinierten, sei's parallelisierten mythischen Figuren sind sämtlich Figuren hybrider Produktion und folgen durchweg einer ‚ikarischen‘ Logik: in ihnen erhebt sich eine Figur zur Darstellung einer ihr inkommensurablen Sphäre, scheitert und läßt als Markierung der Inkommensurabilität einen unscheinbaren oder abstoßenden Rest, Käfer, Hüllen oder Asche zurück. Es ist in allen Fällen, und das heißt hier auch in allen Stürzen, die Verschwendung der Darstellung, die im Zitat dieser Mythen der Darstellung in Szene gesetzt wird. Ihre Verschwendung ist also nicht mehr nur eine des dargestellten Reichtums, der bedeuteten Sprache, des erscheinenden Geistes, sondern ist Verschwendung der Darstellung, des Bedeutens und des Erscheinens selber. Ihre Verschwendung ist schrankenlose Generosität im Austeilen von Gaben und ebenso schrankenloses Zum-Verschwinden-Bringen des Gebens. Das reine Erscheinen kann nicht mehr erscheinen. Die ungetrübte Sichtbarkeit ist unsichtbar. Universell geworden, verzehrt die Phänomenalisierung sich selber; die totalisierte Produktion stürzt um in Selbstkonsumtion; und der Reichtum – des Sinns, des Wesens, des Lebens und der Geschichte – hat nichts mehr, wohin er noch *deuten* könnte, muß an sich selber verglühen und, *traurig ausgebrannt*, scheinlos, deutungs- und erinnerungslos, in Asche zerfallen.

Das Theater, das Goethe in der Brandszene der Mummenschanz schreibt, in der er die akkumulierte Geschichte der Gottheiten des Scheinens und der Erscheinung, der künstlerischen Produktion und der apophantischen Sprache Revue passieren läßt, um sie ihrem Vergehen zu überantworten, ist in Wahrheit ein Theater der Unanschaulichkeit, der Aphanisis, des Atheatralen. Und ein Theater nicht mehr der Produktion der Bedeutung, sondern ihrer Tilgung; nicht mehr der Semiose, sondern der Asemiose. Und so sehr es sich als monumentale Anamnese der Geschichte des Theatralischen präsentiert, ist es zugleich das Theater der Amnesie, der Verschwendung und des Vergessens des Theaters.

Der Brand, in dem die Erscheinung des Reichtums kulminiert und der jede Art von Erscheinung vertilgt, ergreift wie die Wahrnehmung der Mitwelt auch das Gedächtnis der Nachwelt. Plutus kündigt es an: *Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen,/ Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt leugnen* (5917-18), und am nächsten Tag – es ist, gemäß der Reduktion aller Erscheinung auf Asche, ein Aschermittwoch – wird der Kaiser sich tatsächlich nicht mehr daran erinnern, daß er in der Nacht zuvor unter der Maske

des Pan die Assignatenmatrix unterzeichnet hat. Auf die Nachricht des Marschalks, die Reichsökonomie sei saniert, *Rechnung für Rechnung [sei] berichtet* (6041), und auf die Verlesung des Assignatentextes kann der Kaiser nur alarmiert antworten: *Ich ahne Frevel, ungeheuren Trug! / Wer fälschte hier des Kaisers Namenszug?* (6063-64) Der Augenblick der Signatur ist der Augenblick einer Krise der Autorität. In der Unterschrift soll sich die epistemische, politische und ökonomische, die wahrheits- und gesellschaftsstiftende Gewalt und damit in letzter Instanz die Kraft der Selbstsetzung des Kaisers und seines Staats manifestieren; aber indem sie es tut, hat sie sich schon an eine Form des Scheins entäußert, die sie dem Verdacht der Fälschung, die die von ihr inaugurierte Politik der Korruption und ihre Ökonomie dem Ruin aussetzt. Die Fälschung der Signatur käme nämlich der Usurpation der kaiserlichen Autorität gleich, sie würde die Wirtschaft des Staates und damit diesen selbst anstatt auf die Realität auf einen bloßen Anschein des Reichtums, auf den Schein substantiellen Wertes, nicht auf diesen selber gründen und somit die Gesellschaft in eine allgemeine und schrankenlose Mummenschanz, ihre eigene Allegorie pervertieren. Aber gerade diese Ersetzung des wirklichen Reichtums durch den scheinbaren – somit auch der authentischen Unterschrift durch die gefälschte – wird vom Inhalt des „schicksalsschweren Blatts“ der Assignatenmatrix sanktioniert: *Der Zettel hier ist tausend Kronen wert. / Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand, / Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland. / Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz, / Sogleich gehoben, diene zum Ersatz.* (6058-62) Das kaiserliche Dekret statuiert mit der Äquivalenz von Kreditgeld und Schatz, schriftlicher Anweisung und materieller Werts substanz auch die allgemeine Äquivalenz der beiden Oppositionsterme Schein und Wesen – und damit zugleich die Äquivalenz zwischen der authentischen Unterschrift und ihrer Kopie. Unter dem Zeichen des generalisierten Quidproquo gibt es keine authentische Signatur, keine authentische Authentifizierung mehr, weil Authentizität, Autorität und polit-ökonomische Zentralmacht damit selber in Kategorien des Scheins verwandelt sind. Der Kaiser war nicht der Kaiser *selbst*, als er die Schatzanweisung unterzeichnete, er war bloß sein Akteur, seine Kopie, seine Maske und kann sich, da er nicht im Vollbesitz seiner Autorität handelte, an seine Tat auch nicht erinnern: sie war, als er sie vollzog, schon nicht mehr *seine* Tat. Die Signatur, die einen Wert zu definieren, zu bewahren und ins Gedächtnis einzuprägen bestimmt ist, verfällt in ihrem Vollzug der Amnesie. Sie vollzieht sich als ihre eigene

Tilgung, löscht sich und die Erinnerung an sie aus –: und zwar nicht erst, weil sie das Gesetz der Äquivalenz von Wirklichkeit und Schein ratifiziert, sondern weil sie die Setzung der Signatarmacht – wie jede Setzung es muß – rückhaltlos an jene Sphäre der Erscheinung und des Scheins entäußert, die den Widerhalt an einer anderen Realität zunichte macht und deshalb an sich selbst verschwinden muß. Die Signatur sollte Setzung einer neuen Realität sein; sie ist aber nur ein Schein mehr im Zug der Mummenschanz. Sie sollte polit-ökonomische Position sein und ist nur eine weitere von den ästhetischen Produktionen, die sich nicht fassen und nicht behalten lassen. Der Zug der Unterschrift entzieht sie.

Die Signatur vollzieht sich als Selbstverbrennung. Indem er unterzeichnet, brennt der Kaiser. Das ist die Auskunft der Allegorese, die der Bericht des Schatzmeisters über die Signaturszene liefert. Dieser Bericht etabliert die strikte Identität zwischen der Szene, in der der Kaiser in der Pansmaske in Brand gerät, und derjenigen, in der er den Staatskreditschein unterzeichnet. Den von der Assignatenemission skandalisierten Kaiser mahnt der Schatzmeister, als wäre Erinnerung das Heilmittel gegen die absolute Entäußerung seiner selbst in der Signatur: *Erinnre dich! hast selbst es unterschrieben;/Erst heute nacht. Du standst als großer Pan,/Der Kanzler sprach mit uns zu dir heran:/„Gewähre dir das hohe Festvergnügen,/Des Volkes Heil, mit wenig Federzügen.“/Du zogst sie rein, dann ward's in dieser Nacht/Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht./Damit die Wohltat allen gleich gedeihe,/So stempelten wir gleich die ganze Reihe,/Zehn, Dreißig, Fünfzig, Hundert sind parat.* (6066-6075) Der Bericht des Schatzmeisters bietet die rationale Interpretation dessen, was in der vorausgehenden Mummenschanz-Szene in allegorischem Gewand vorgetragen wurde –: der Satz *Du standst als großer Pan,/Der Kanzler sprach mit uns zu dir heran* bezieht sich auf die Demarche der *Deputation der Gnomen (an den großen Pan)*, in der sie ihm *Eine Quelle wunderbar* empfehlen, *Die bequem verspricht zu geben,/Was kaum zu erreichen war* (5906-08); die Formulierung *Gewähre dir [...] Des Volkes Heil* (6069-70) nimmt die Wendung derselben Deputierten wieder auf, in der es hieß *Jeder Schatz in deinen Händen/Kommt der ganzen Welt zugut.* (5912-13). Die *wenigen Federzüge*, zu denen der Kaiser bewogen wird, finden dementsprechend ihr allegorisches Korrelat in dem Vorgang, in dem sich Pan über die *Quelle wunderbar*, die *Feuerquelle* der Schatzkiste des Plutus neigt, sein Bart abfällt und entflammt zurückfliegt, um die anderen Masken und schließ-

lich noch ihre Träger in Brand zu setzen.³⁶ *Der Bart entflammt und fliegt zurück* (5935) – allzu evident ist die metonymische Beziehung zwischen dem *Flug* des brennenden Bartes und den *Federzügen* (6070) und weiterhin den *Flüchtigen*, den Assignaten, die sich mit *Blitzeswink* zerstreuen (6086-87), als daß nicht im Aufflammen des Bartes der Vollzug der Signatur, in der Proliferation des Brandes die der Assignaten gelesen werden müßte. Und allzu deutlich zitiert wiederum der Blick des Pan in die *Feuerquelle* – *Er bückt sich tief hineinzuschauen* (5930) – den Blick des mythischen Narziß in die spiegelnde Quelle, als daß in dieser Signaturszene nicht das Drama ‚narzißtischer‘ Selbstentflammung lesbar würde.³⁷ Des Kaisers eigene Erinnerung bietet ihm denn auch das

³⁶ Die Reihe der Korrespondenzen zwischen dem Auftritt Pans und der Assignatenemission ließe sich fortsetzen. Insbesondere ist es die Formulierung *das schicksalschwere Blatt* das seine Entsprechung sowohl in der vom Chor der Nymphen beschriebenen panischen Stille findet, in der *Sich nicht das Blatt am Zweige regt* (5885), wie in der Gestalt der *wilden Männer*, die, *Den Fichtenstamm in rechter Hand/ Und um den Leib ein wulstig Band,/ Den derbsten Schurz von Zweig und Blatt*, die Leibwache des Pan bilden (5869-70). Die phallisch-apotropäische Funktion dieser Bilder ist ebenso deutlich wie die Beziehung von Stamm und Blatt auf die Schreibszenen. Sie setzen insofern jene Geste fort, mit der kurz zuvor die Allegorie des Geizes, unverkennbar von Mephisto gespielt, aus dem Gold der Schatzkiste eine phallische Figur formt, um die erregten Frauen zu schrecken (5767-5782; cf. Goethes Entwurf in BA 8, p. 658). Die Reihe ‚Gold-Phallus-Stift-Schrift-Blatt‘ findet schließlich in der panischen Brandszene ihre Fortsetzung, wenn der ‚Bart‘ des Kaisers ins Feuer fällt und verbrennt: *Nun aber fällt sein Bart hinein! –/ Wer mag das glatte Kinn wohl sein?/ Die Hand verbirgt es unserm Blick.* – (5931-33) Daß es sich hier um eine Kastrationsphantasie handelt, hat als erster Kenneth Burke in seinem anregenden „*Faust II – The Ideas behind the Imagery*“ nahegelegt (in: „*Language as Symbolic Action*“, University of California Press: Berkeley 1966; p. 180).

³⁷ In der Faust-Literatur wird immer wieder auf den Narzißmus des Kaisers hingewiesen, ohne daß diese Assoziation je spezifiziert und über die Grenzen eines vagen und angesichts der allegorischen Struktur des Textes unstatthafter Psychologismus hinausgeführt und auf eine solide philologische Basis gestellt würde. Zu den mythologischen Subtexten und besser Paratexten der Verbrennungsszene gehört aber neben den schon zitierten auch die Darstellung des Narziß in Ovids „*Metamorphosen*“ – einem Gedicht, das für den Verfasser der „*Metamorphose der Pflanzen*“ und der „*Metamorphose der Tiere*“ genau seit der Zeit seiner ersten Beschäftigung mit dem Faust-Stoff in Straßburg (BA 13, pp. 445-46) von allergrößter Bedeutung gewesen ist und das er im Zusammenhang seiner Rekonstruktionsarbeit an den Euripideischen „*Phaëton*“-Fragmenten, also in unmittelbarer Nachbarschaft zur Arbeit am Ersten Akt von „*Faust II*“ wiederzulesen Anlaß hatte (cf. Fußnote 32). Im Epyllion von Narziß, dessen erster Teil der Spannung zwischen „*copia*“ (Fülle) und „*copia*“ (Mannigfaltigkeit, Abbild) gewidmet ist (III, 391-92, 466), heißt es im zweiten Teil von Narziß: *dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet* (III, 426) [wird verlangend verlangt, ent-

brennt zugleich und entzündet]; *quid videat, nescit: sed quod videt, uritur illo* (430) [weiß nicht, was er da schaut, doch was er schaut, daran brennt er]; *uror amore mei, flammis moveoque feroque* (464) [In Liebe brenn ich zu mir, erzeuge und leide die Flammen]; und, mit einer für die späte Stoa insgesamt wichtigen Verschränkung von Bildern der Feuchtigkeit und des Feuers, in der für Goethes Transformation der Mythe entscheidenden Klimax: *ut intabescere flavae/ igne levi ceræ matutinaeque pruinae/ sole tepente solent, sic attenuatus amore/ liquitur et tecto paulatim carpitur igni* (487-490) [Wie das gelbliche Wachs in gelindem/ Feuer zerschmilzt, wie der Reif des Morgens in wärmender Sonne/ langsam vergeht, so schwindet er hin, von der Liebe entkräftet, und verzehrt sich allmählich in unerschaubaren Flammen] (mit der Übersetzung von Erich Rösch zitiert nach: Publius Ovidius Naso – „Metamorphosen“; München: Heimeran 1979). Als Versenkung in das Schattenreich des Hades wird der Versuch des Narziß, sich seines eigenen Bildes zu bemächtigen, von Plotin gedeutet – und zwar in demselben Traktat über das Schöne – und sein Feuer – in den „Enneaden“ (I 6, 8), aus dem Goethe sich 1805 den Satz notiert *Neque vero oculos unquam videret solem, nisi factus solaris esset. Ennead. I.L.VI.C.9. (ἡλιοειδής)*, den er später in die Verse überträgt *Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnte es nie erblicken* (BA 1, 667 und Kommentar l.c., p. 980; und: Leopoldina-Edition von Goethes Schriften zur Naturwissenschaft II 3, pp. 17 und 390 sqq.).

Der vierte Akt des „Faust II“, in vielem eine Replik auf den ersten, wiederholt die Assoziation des Kaisers mit den Motiven des Pan (9999-10004, 10780), der „narzißtischen“ Spiegelung und des Feuers, wenn es um seine kriegerische Konfrontation mit dem Gegenkaiser, seinem *Gespens*t (10469) und Doppelgänger geht: *Selbständig fühlt' ich meine Brust besiegelt, / Als ich mich dort im Feuerreich bespiegelt; / Das Element drang gräßlich auf mich los, / Es war nur Schein, allein der Schein war groß.* (10417-20) Diese Verse sind ebenso sehr Phantasie über die Begegnung mit dem Feind im Schlachtenfeuer wie Erinnerung an den Blick in den Feuerspiegel aus dem ersten Akt. Der Sieg im darauf folgenden Gefecht wird dann tatsächlich nur durch Spiegeleffekte gewonnen (cf. 10584-92, 10736-40) und die Neuverteilung der Rechte unmittelbar danach durch kaiserliche Signatur bekräftigt (cf. 10927-29, 10971-74, 11021-22, 11042). Ein um's andre Mal ist das Feuer ein Spiegel, der Spiegel Feuer und Narziß brennt, indem er sieht.

Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß derjenige Text, der vor dem Goetheschen – und vor den bekannten von Shakespeare – die komplexeste Darstellung des Geldes und näherhin der Geldfälschung enthält, der XXX. Gesang von Dantes „Inferno“, außer einer Referenz auf Semele und Troja (sie spielen ihre Rolle auch im Zweiten Akt von „Faust II“) die Erzählung von einer gefälschten Unterschrift und die Metapher vom *specchio di Narcisso* enthält – Motive, die für Goethes Behandlung des Geld-Problems ebenso bedeutsam sind wie Dantes Technik, seine Figuren jeweils paarig, in asymmetrischen Verdopplungen auftreten zu lassen. Daß Goethe bei der Arbeit am Zweiten „Faust“ die „Divina Commedia“ gegenwärtig gewesen sein muß, versteht sich nicht nur aus den „Paradiso“-Allusionen der Schlußszene. Im September 1826, etwa ein Jahr vor der Niederschrift des Ersten Aktes, studiert er für einige Wochen intensiv die Streckfuß'sche Übersetzung des „Inferno“ und verfaßt einen kurzen Aufsatz zu Dantes poetischer Verfahrensweise (BA 18, pp. 330-333, und Kommentar, pp. 844-45).

Das Rätsel der Verbindung, die Goethe zwischen Pan und Narziß in der Figur des Kaisers herstellt, löst sich nicht, aber bekommt etwas mehr Kontur, wenn man daran denkt, daß Pan nach griechischer Sage mit der Nymphe Echo, der Begleiterin des Narziß, vermählt war (cf. B. Hederich – „Gründliches mythologi-

Flammengaukelspiel (5987) als eine Szene der Identifikation und zwar der Identifikation mit dem unterweltlichen Gott des Reichums dar: *Es schien mir fast, als ob ich Pluto wäre* (5990).³⁸ So wie der Bartbrand auf den kaiserlichen Hofstaat übergreift, so greift die kaiserliche Identifikation mit dem Idol des Reichtums durch die Assignaten pan-narzißtisch auf die ganze Welt über, die sich in ihrem Anblick selbst erkennt – und verbrennt: *Obschon dein Name längst die Welt beglückt, / Man hat ihn nie so freundlich angeblickt. / Das Alphabet ist nun erst überzählig, / In diesem Zeichen wird nun jeder selig.* (6079-82) *Die Welt*, zuvor in konkurrierende Einzelinteressen zersplittert, ist fortan jene Gesellschaft, die sich im Zeichen numismatischer Epiphanie als eine Gesellschaft des Scheins, des Papier- und Kreditgelds definiert: ihre panische Identifikation als die in einem einheitlichen Medium kommunizierende Gesellschaft gelingt nur vermöge der Identifikation jedes einzelnen mit der mechanisch reproduzierten und sich mit *Blitzeswink* zerstreuenen Signatur des Pan, mit dem Blitz dieser Signatur selber,

sches Lexikon“, Sp. 1862). Schon in der homerischen Hymne auf Pan wird dieser zwar nicht von Echo, aber einem Echo begleitet (cf. „Griechische Lyrik“, ed. Gerhard Wirth; Rowohlt: Reinbek 1963; pp. 9 und 13).

Um alles, um das *All der Welt* (5873) darzustellen, muß dessen Allegorie, Pan, auch noch sich selbst darstellen und muß, um nicht in zwei verschiedene Gestalten zu zerfallen, sondern Eins und Alles zu bleiben, mit seiner eigenen Darstellung eins werden. Es ist diese Ineinsbildung von Bild und Abbild, die in Goethes Szene von der Spiegelung und vom *allgemeinen Brand* (5965) vollzogen wird. Aber es spiegelt sich hier nicht nur die Allegorie im allegorischen *Feuerquell*, in ihm spiegelt sich und brennt die ganze Literatur- und Philosophiegeschichte des Narziß und seiner Verbrennungen mit. Narziß und *a fortiori* Pan-Narziß ist eine Figur des Zitats und der Selbstexzitation, und im Zitat von Zitaten, in der Zitatenflucht zehrt sie sich auf.

³⁸ Wenig später wird der Kaiser Faust und Mephisto mit *des Reiches innere[m] Boden* belehnen, jener ‚res nullius‘, die in der mittelalterlichen Jurisprudenz als ‚fiscus‘, als dem König in seiner Funktion als Stellvertreter Gottes gehörig galt, wo aber nach der antikisierenden Interpretation des Kaisers *mit der obern sich die Unterwelt, / In Einigkeit beglückt, zusammenstellt.* (6139-40) Der unterweltliche Aspekt des Pluto in des Kaisers Erinnerung an die Brandszene wird durch die Verse unterstrichen, in denen es heißt: *Aus Nacht und Kohlen lag ein Felsengrund, / Von Flämmchen glühend.* (5991-92) Und der Schlußvers führt die Identifikation mit dem griechischen Unterweltsgott zu der mit dem Fürsten mittelalterlicher Elementargeister – und vielleicht der Hölle – weiter: *Ich schien ein Fürst von tausend Salamandern.* (6003) Diese Salamander gehören zu den Naturgeistern, die Faust bei der ersten Erscheinung des Mephisto zu beschwören versucht (*Salamander soll glühen, / Undene sich winden*, 1273-74; *Verschwind in Flammen, / Salamander!*, 1283-84), weil er die teuflische Erscheinung für eine der Natur hält. – Auch der Ovid'sche Narcissus bespiegelt sich noch nach seinem Tod in den stygischen Gewässern: (*se*) *in Stygia spectabat aqua* (III, 505).

dem Feuer, in dem die Individualität eines jeden sich in das schrankenlos proliferierende Wesen des Scheins verwandelt. Ekpyrosis, der allgemeine Brand der papiernen Güter, der selber noch papierne Brand, ist das Wesen des Kapitals, das Wesen der Kreditgesellschaft, die sich in ihm produziert, das Wesen selbst, sofern es in seinem reinen Scheinen, in Flammen aufgeht: seine Verwesung. Eine Ekpyrontologie bieten die Szenen, in denen sich das Drama der Bildung und Auflösung, des Erscheinens und Ausbrennens, der Konstitution und Konsumtion der Gesellschaft des Kapitals abspielt. Es ist eine Ontologie des Kapitals in genau dem Maß, in dem es eine der Dekapitalisierung – und Dekapitation (der brennende Bart ist ‚pars pro toto‘) – ist; und eine Ontologie nur in dem Maß, in dem sie eine Anontologie der Fälschung und Löschung des auktorialen Wortes, des Eidos, des Seins, seine Einäscherung ist: Spodographie, Sprache aus Asche.

Wie der brennende Bart des Kaisers das Feuer nicht etwa abbildet, nicht repräsentiert oder bedeutet, sondern von ihm verzehrt wird, so referiert die Assignate nicht auf ein Wertsubstrat, sondern ist selbst ein Exemplar der allgemeinen Wertform, der reinen Substituierbarkeit, und so folgt die Multiplikation der Assignate, die der ersten, nur dem Schein nach ‚originalen‘ schon einbeschrieben ist – *Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht* –, dem Prinzip der Ersetzbarkeit, der Reproduktion, ist nicht mehr Reproduktion eines Originals, sondern Reproduktion des Reproduktionsschemas, Proliferation der bloßen Form der Kopie und darin selber das Wesen des Scheins. *So stempelten wir gleich die ganze Reihe, / Zehn, Dreißig, Fünfzig, Hundert sind parat.* (6074-75) – die virtuell grenzenlose numerische Progression der Assignaten, weit entfernt, ein Inkrement an materiellem Reichtum zu repräsentieren, verdankt sich bloß dem immer gleichen Stempeldruck und also der Reproduktion nicht etwa einer Sache, sondern des Schemas der Reproduzierbarkeit selbst.³⁹ Mit der Assignatensignatur und ih-

³⁹ Das Motiv des Stempelns kehrt zusammen mit dem des Feuers in der Grablegungs-Szene des Fünften Aktes wieder: dort ist es Mephisto, der nicht Papiere, sondern Seelen stempelt, um sie sodann ins höllische Feuer zu stoßen: *Das ist das Seelchen, Psyche mit den Flügeln, / Die ruft ihr aus, so ist's ein garstiger Wurm; / Mit meinem Stempel will ich sie besiegeln, / Dann fort mit ihr im Feuerwirbelsturm.* (11660-63) Die Welt der Reproduktion ist die Kredit- und Schuldscheinhölle. Aber das Feuer, das Mephisto für Fausts Seele vorgesehen hat, ist ein zweideutiges Element, nicht nur das der *Flammenstadt in ewiger Glut* (11647), sondern auch das der Erlösung, die noch Mephisto berührt: *Ist dies das Liebeselement? / Der ganze Körper steht in Feuer* (11784-85).

rer Verwendung als Stempel wird das Schema der Metaphorizität, der Substitutivität und der Reproduzierbarkeit zum universellen Paradigma gesellschaftlichen Verkehrs. Gemäß der Ineinsbildung von Schein und Wesen ist Substitution fortan nicht mehr Substitution der Werts substanz, sondern diese Substanz selbst; Metapher nicht Metapher des Goldes, sondern selbst das Gold, der Glanz, das Feuer – und das sich und alles außer sich verzehrende Feuer, die Einäscherung: nicht Inkrement, sondern universelle Kremation. Der Kreditgeldverkehr muß sich deshalb als fiskalische Ekpyrosis des Kredit-Schein-Paradigmas präsentieren, als ein Weltbrand, in dem alle gesellschaftlichen Verhältnisse von dem einen Schema der absolutierten Metapher reguliert und ruiniert werden.

Die absolute, sich absolutierende und durch die generalisierte Schuld von allen Schulden absolvierende Metapher ist keine Metapher für etwas anderes. Sie stellt nichts dar, denn sie ist das Medium der Darstellung – und als solches ist sie selber undarstellbar. Das Papiergeld kann als Zeichen eines materiellen Werts substrats ausschließlich deshalb fungieren, weil es selber allererst Werte produziert, und zwar Werte, die sich in keinem Wertstandard adäquat verkörpern können. Der Goldstandard hat sich in die Funktionale verschoben und hat seinen Platz dem Kredit geräumt. So wie das Wertversprechen, das das Papiergeld enthält, in keiner Werts substanz realisierbar ist, so ist der Mechanismus der Reproduktion die Form eines schrankenlosen und eben deshalb undarstellbaren Reichtums. Faust beteuert, daß dieser Reichtum sich weder von der Einbildungskraft, noch vom Gedanken, sondern bloß vom ‚Vertrauen‘ des ‚Geistes‘ fassen lasse: *Der weiteste Gedanke/Ist solchen Reichtums kümmerlichste Schranke;/Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,/Sie strengt sich an und tut sich nie genug./Doch fassen Geister, würdig, tief zu schauen,/Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen.* (6113-18) Die Unendlichkeit des Reichtums, die vom Schema der entfesselten Metapher erzeugt wird, ist die mathematische Unendlichkeit eines über alle Werte erhabenen Wertes, der *Würde*, die eine angemessene Verkörperung in keinem stofflichen Gegenstand und keinem Bild finden kann. Deshalb sieht der Kaiser sich im Feuerspiegel auch nicht als Kaiser oder als Pan, sondern als Allegorie des Reichtums reflektiert: *Es schien mir fast als ob ich Pluto wäre* (5990), *Ich schien ein Fürst von tausend Salamandern.* (6002). Deshalb bleibt die Figur des Plutus nach den Worten des Herolds unbeschreiblich – *Das Würdige beschreibt sich nicht.* (5562) – und deshalb müssen noch die Allegorien, konventionelle Veranschaulichungen eines Unanschaulichen, verbren-

nen. Wenn Faust also auf der Unvorstellbarkeit und Undenkbarkeit des Reichtums insistiert und alle Bilder und Begriffe abweist, die den Anschein erwecken könnten, sie seien das sinnliche Äquivalent seiner Unermeßlichkeit; wenn er in diesem Zusammenhang weiterhin den insbesondere von Kant und Schiller mit dem Erhabenen assoziierten Begriff der *Würde* gebraucht, um den absoluten Wert, das *Grenzenlose* aller Wertverleihung zu charakterisieren, dann spricht er, so könnte man sagen, von einem Fiskalisch-Erhabenen, von jenem absoluten Wert, eben der *Würde*, die alle Wertschätzungen begründet, aber selber nie Gegenstand einer Wertbestimmung werden kann. Da der absolute Wert im Unterschied zu allen durch Relationen bestimmbaren Werten keine Darstellung in einer stofflichen Substanz, dem Gold zum Beispiel, duldet, und da er als ein *Grenzenloses* auch der Determination durch Begriffe entgleitet, bleibt der einzige Zugang zu seinem Bereich den *würdigen* . . . *Geistern* und ihrem *Vertrauen* vorbehalten: das Fiskalisch-Erhabene ist eine Kategorie des Glaubens und, historisch spezifischer, des unbegrenzten und durch keine bloß rationalen Entscheidungen begrenzten Staatskredits.⁴⁰

⁴⁰ Zum Begriff der Würde und des Erhabenen bei Kant cf. Fußnote 26. – Der Begriff des Fiskalisch-Erhabenen, in Analogie zum Kantschen Begriff des Mathematisch-Erhabenen gebildet, unterhält zu diesem selbstverständlich nur ein problematisches Verhältnis: denn während dieser eine rein formale Bestimmung – und tatsächlich eine Bestimmung jenseits aller Formalisierungsfähigkeit – darstellt, charakterisiert der Begriff des Fiskalisch-Erhabenen ein inhaltliches und damit zugleich ein historisches Moment am Erhabenen. Was die „Faust“-Verse, zu deren Charakterisierung er hier gebraucht wird, sagen, erfüllt deutlich genug die Minimaldefinition des Erhabenen, die Kant in der Dritten Kritik gibt: es auch nur denken zu können, fordert ein Vermögen des Gemütes – Goethe sagt des ‚Geistes‘ –, das jeden Maßstab der Sinne und darüber hinaus Verstandesbegriffe und Einbildungskraft übertrifft (B 85). Erhaben ist also der Reichtum für Faust nicht etwa im Hinblick auf seinen möglichen Nutzen, sondern grade durch das grenzenlose Surplus über jeden erdenklichen Gebrauch, der von ihm gemacht werden könnte. Es gibt keinen Standard, an dem dieser Reichtum noch gemessen werden könnte, außer jenem, der in der reinen Inadäquation der Einbildungskraft an sich selbst – nach Kants Formulierung in dem *Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sich selbst* (B 117) – liegt und bei Kant den Namen der moralischen Gesetzgebung in der Idee der Freiheit trägt. *Glaube* heißt bei Kant das *Vertrauen auf die Verheißung des moralischen Gesetzes* (B 463) und ist also das Verhalten zu den Postulaten, die sich aus der Tatsache der Freiheitsidee ergeben. Das Vertrauen, das dagegen Faust beschwört, ist Vertrauen in die Affinität des Geistes mit der Unermeßlichkeit der Natur, also Vertrauen in ein Ideal der Natur, nicht in die Idee der Freiheit (die für Kant Faktum ist und keines Glaubens bedarf). Wenn Faust von dem durch

Das Schema der Metapher ist selber keine Metapher mehr, unterhält keine natürliche und keine Ähnlichkeitsbeziehung zu dem in ihr Dargestellten, ja, alle derartigen Beziehungen und somit das in ihnen Dargestellte selbst werden durch dies Schema, das die *Form* der Darstellung, der Produktion und der Konvention ist, überhaupt erst möglich. In ihm sind sie, diesseits aller Naturwüchsigkeit, gesetzt. Deshalb erscheinen sämtliche Beziehungen, in denen sich der Reichtum darstellt, als konventionelle und dementsprechend allegorische Verhältnisse. *Verba valent sicut nummi. Aber es ist ein Unterschied unter dem Gelde. Es gibt goldne, silber-*

den Staatskredit verliehenen Reichtum als von Naturschätzen redet, so beweist er damit, daß er, mehr als Mephisto, von der neuen Ökonomie selbst noch mystifiziert ist: der Wertstandard, den er in die Natur legt, ist in Wahrheit der künstliche, der ‚frei‘ gesetzte Schein, der Geldschein, der mit dem Kredit ausgegeben wird. Nur der Narr wird am Ende das geschenkte Papiergeld noch in Ländereien und damit in einen Naturalwert investieren, der obsolet geworden ist.

Von einem Fiskalisch-Erhabenen zu reden, empfiehlt sich aber nicht nur, weil Goethe ökonomische und meta-ästhetische Kategorien (die Allegorie, das Erhabene) miteinander verschränkt, um Thema und Medium seiner Darstellung ineinander zu reflektieren; dieser Begriff wird hier auch vorgeschlagen, um darauf hinzuweisen, daß die poetologisch-ethische Diskussion des 18. und 19. Jahrhunderts um den Begriff des Erhabenen sich in dem Maß intensiviert, in dem das traditionelle Wertsubstrat, das Gold, in der politischen Ökonomie der europäischen Staaten an Bedeutung einbüßt und in seiner Funktion als Wertstandard von teilweise enormen und mit der realen Produktivität schlecht balancierten Staatskrediten abgelöst wird. Die wirtschaftlichen Krisen des 18. Jahrhunderts sind im wesentlichen Krisen im Umgang mit der neuen Kreditgeldwährung. Angefangen vom ökonomischen Debakel, das in Frankreich 1716 mit der Banknoten- und Aktienausgabe durch John Law einsetzt, über den englischen Staatsbankrott 1720, über das österreichische Papiergeldexperiment 1759 bis zur Assignatenschwemme während der französischen Revolutionsjahre ist die europäische Wirtschaftspolitik von Katastrophen skandiert, die regelmäßig vom Mißverhältnis zwischen Kreditgeld und realer Produktion ausgelöst werden. Die Destabilisierung, die die neue Finanzpolitik an den ‚natürlichen‘ Wertstandards vollzieht, schlägt in der Sprach- und Kunsttheorie derselben Zeit als Destabilisierung der Referentialitätsansprüche der Zeichen durch. Die Reinterpretation des Erhabenen schreibt sich in diesen Zusammenhang der Denaturalisierung aller tradierten Grundmaße ein – bei Goethe durch die Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Geist und Phänomenalität, bei Kant, radikaler, durch die Reduktion aller Gewißeiten auf Freiheit. Einige Aspekte dieser Veränderungen in der Geld- und Sprachökonomie – freilich weder solche, die mit der Kreditwirtschaft, noch solche, die mit dem Status des Erhabenen zu tun haben – werden von Michel Foucault dargestellt in „Les Mots et les Choses“ (Gallimard: Paris 1966), einige andere Aspekte in den Arbeiten von Marc Shell, „The Economy of Literature“ (Johns Hopkins University Press: Baltimore 1978) und „Money, Language and Thought“ (University of California Press: Berkeley 1982) – beide mit interessanten Beobachtungen zum „Faust“ –, und in Brian Rotmans „Signifying Nothing – The Semiotics of Zero“ (Macmillan Press: London 1987).

ne, kupfernde Münzen und auch Papiergeld. In den erstern ist mehr oder weniger Realität, in dem letzten nur Konvention. So notiert Goethe unter dem Titel „Symbolik“ und schreibt dem Papiergeld jene Geltung durch Konvention zu, die traditionell mit der Allegorie in Verbindung gebracht wird.⁴¹ Wert und Wertproduktion können sich nicht als Gegenstände der Erkenntnis oder des unmittelbaren Selbstgefühls darbieten – der Kaiser weiß nichts von seiner Unterschrift und kann sich nicht an sie erinnern –, sondern nur als Gegenstände eines durch andere vermittelten Vertrauens, des Glaubens und also des Kredits erscheinen – und Konventionalität der Allegorie heißt ja gerade dies: Übereinkunft in einer bloß angenommenen, geglaubten und im Glauben fundierten Bedeutungszuschreibung. So wie der Kaiser in der Wertquelle nicht sich selbst, sondern nur das Idol der Konventionalität des Werts erkennt, so erkennt er seine Assignaten nur als von anderen anerkannte, als von einer neuen Konvention akkreditierte Wertzeichen an: *Und meinen Leuten gilt's für gutes Gold?/Dem Heer, dem Hofe gnügt's zu vollem Sold?/So sehr mich's wundert, muß ich's gelten lassen.* (6083-85) Papiergeld ist Geld nicht einfach, weil die staatliche Autorität es als Substitut des Goldes dekretiert, sondern weil es den *Leuten* auf Grund dieses Dekrets als ein solches Substitut *gilt*. Erst der Glaube, den andere in das Versprechen des Kaisers setzen, erst der Kredit, den sie dem Kredit gewähren, authentifiziert die kaiserliche Signatur und erst diese Gegenzeichnung seiner Unterschrift kann ihn selbst bewegen, sie *für gutes Gold* gelten zu lassen. Mit seiner Anerkennung der Assignaten macht sich der Kaiser zum Spiegelbild desjenigen Bildes, als das er sich im Glauben seiner *Leute* findet – er macht sich damit buchstäblich zum Objekt der Spekulation einer Gesellschaft, die sich ihrerseits allein durch den Mechanismus der Spiegelung und Widerspiegelung des Geglaubten, durch Spekulation konstituiert. Das ist die Logik des Kapitals in Goethes Szenen: daß es nicht einfach dem Kredit entspringt, sondern dem Kredit, der dem Kredit gegeben wird, der Spekulation des Kredits mit sich selbst. Kapital ist der sich selbst heckende, der in seiner Spiegelung sich erzeugende, in seiner Spiegelung sich bestätigende Kredit. Das Geld der Spekulation: eine Wertrealität, die sich aus der Idealität, der immer spekularen und immer gespenstischen Idealität wechselseitiger Anerkennung

⁴¹ J.W. Goethe – Naturwissenschaftliche Schriften, Erster Teil (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche; ed Ernst Beutler); Artemis: Zürich und Stuttgart 1964; p. 855.

gebiert, in der das Anerkannte kein Erkanntes, sondern ein Geglauhtes, Supponiertes, Hypothetisches ist, in dem sich das Reale seiner Produktionsbedingungen verliert.

Das *grenzenlose Vertrauen* (6118), das den gesellschaftlichen Verband, die Konventionen seiner sprachlichen und seiner finanziellen Verkehrsformen definiert, tendiert dazu, Sprache, Geld und Gesellschaft in eine leere Phantasmagorie zu verflüchtigen. *Zum idealen Teile [von Geschichte und Universum] gehört der Kredit, zum realen Besitztum, physische Macht pp.* – so heißt es in den „Maximen und Reflexionen“. Und Goethe hält an dem in diesem Satz reklamierten Realitätsfundus auch noch des Kredits fest, wenn er fortfährt: *Der Kredit ist eine durch reale Leistungen erzeugte Idee der Zuverlässigkeit.*⁴² Wenn aber die einmal geöffnete Diskrepanz zwischen Idealität und Realität durch reale Leistungen nicht mehr gedeckt werden kann – und das muß im selben Augenblick geschehen, in dem die *Idee* von der *realen Leistung*, der *Kredit* vom *realen Besitztum* sich emanzipiert, im selben Augenblick mithin, in dem er eben Kredit wird –, dann wird die Realität zum Schuldner der Idee und die Idee, ursprünglich durch *reale Leistungen* erzeugt, zehrt nun ihrerseits deren Realität auf. Die Idee ist das durch den tätigen Glauben, durch die Arbeit des Negativen an allen materiellen Wertsubstanzen produzierte und also immer nur geglaubte, immer nur kreditierte Kapital. Das Reale der Arbeit wird aber von der Idee, die von ihm produziert worden ist, ihrerseits derealisiert – und im selben Zug wird die *Idee der Zuverlässigkeit*, der Kredit selbst getilgt. *Alles Ideelle, sobald es vom Realen gefordert wird, zehrt endlich dieses und sich selbst auf. So der Kredit (Papiergeld) das Silber und sich selbst.*⁴³

⁴² BA 18, p. 618. Die beiden Reflexionen tragen die Nummern 946 und 947.

⁴³ BA 18, p. 520 (Nummer 315). – Aus einer Bemerkung in den „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divan“ läßt sich entnehmen, daß Goethe in Übereinstimmung mit den meisten seiner Zeitgenossen im Kredit-, respektive Papiergeld eine Währung sah, die sich vor allem durch die Unverlässlichkeit ihres Wertes auszeichnete. Goethe schreibt dort unter dem Titel „Verwahrung“: *Wenn jemand Wort und Ausdruck als heilige Zeugnisse betrachtet und sie nicht etwa, wie Scheidemünze und Papiergeld, nur zu schnell, augenblicklichem Verkehr bringen, sondern im geistigen Handel und Wandel als wahres Äquivalent ausgetauscht wissen will, so kann man ihm nicht verübeln, daß er aufmerksam macht, wie herkömmliche Ausdrücke, woran niemand mehr Arges hat, doch einen schädlichen Einfluß verüben, Ansichten verdüstern, den Begriff entstellen und ganzen Fächern eine falsche Richtung geben.* (BA 3, p. 231) Nicht nur werden hier alter Tradition gemäß Sprache und Geld unter dem Zeichen der Äquivalenz analogisiert – *verba valent sicut nummi* –, Goethe be-

Vertrauen ist das Credo des Kapitals und ein Credo, das Kapital produziert. Es ist, unter Umständen, die nicht von ihm selbst gemacht sind, die ursprüngliche Akkumulation des Kapitals durch Selbstkreditierung – und, wohlgemerkt, durch Selbstkreditierung auch noch in der gläubigen Arbeit, die sich an den Naturstoffen und dem Realen der historischen gesellschaftlichen Beziehungen betätigt, um sie in die *Idee der Zuverlässigkeit* zu transformieren: in die Idee des Kapitals, in die Idee, in das Kapital aus gläubiger Arbeit und Kredit, in den Schein, der selber Wesen ist, in das *Gespens-Gespinst* (6199), als der der Kapital-Schein umgeht und zirkuliert, bis er verschwindet. Als Akt des Glaubens, als Kreditierungsakt, der seine eigene Realität produziert und zerstört, als ein *actus fidei* ist es zugleich das *Autodafé* der Kreditgesellschaft, von dem ihre Konventionen und Allegorien, ihre Sprach-, Wert- und Selbstsetzungen ebenso schrankenlos erzeugt wie verzehrt werden.

*

Produziert und gleichzeitig aufgezehrt, zur Erscheinung gebracht und gleichzeitig verbrannt werden die Figuren des gesellschaftlichen *Lebens*, des *Geistes*, des *Wesens* und der *Poesie* : das ist der Sinn der Verbindung zwischen der Signatur- und der Brandszene, die der Schatzmeister in seinem Bericht an den Kaiser herstellt.

steht auch darauf, daß *herkömmliche Ausdrücke* den gleichen ephemeren Wert haben können wie das neue Papiergeld und daß dieses Papiergeld, da es keinen Anteil an der *heiligen* Ordnung der Naturäquivalente hat, sondern seinen Wert allein den tagespolitischen Konvenienzen verdankt, nicht fähig ist, den wahren ‚Kurs‘ zu halten, in *eine falsche Richtung* führt und das System von *Handel und Wandel* entstellt. (Heidegger zitiert diese Passage aus den „Noten und Abhandlungen“ am Ende seines Aufsatzes „Zur Seinsfrage“, ohne daß er auf die anti-traditionalistischen Komplikationen oder auch nur auf die metaphysischen Prämissen der Rede vom *wahren Äquivalent* aufmerksam würde. Cf. M. Heidegger „Wegmarken“, Klostermann: Frankfurt/M. 1967; p. 253.)

Der Gedanke der Deteriorierung sämtlicher Lebens- und Wertverhältnisse durch die technischen und ökonomischen Innovationen des 18. Jahrhunderts wird in den „Betrachtungen im Sinne der Wanderer“ mit der Überzeugung von ihrer Unvermeidlichkeit verbunden: *Sowenig nun die Dampfmaschinen zu dämpfen sind, sowenig ist dies auch im Sittlichen möglich: die Lebhaftigkeit des Handels, das Durchrauschen des Papiergeldes, das Anschwellen der Schulden, um Schulden zu bezahlen, das alles sind die ungeheuren Elemente, auf die gegenwärtig ein junger Mann gesetzt ist.* (BA 11, p. 304) Papiergeld, so ephemere es sein mag, hat dennoch eine Richtung: als Kreditgeld ist es eine Währung, die die Schulden, die es abtragen soll, maximiert und derart in der Aufzehrung seines eigenen Wertes besteht.

Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Szenen macht jede von ihnen als Deutung der anderen lesbar: Die Signatur brennt und sie verbrennt sich selbst und die von ihr erzeugten Werte; der Weltbrand universalisiert den Wertschein der Kreditpapiere und legt ihn durch seine schrankenlose Proliferation in Asche. Die Wiederholung, in der sich zwei verschiedene Aspekte des selben Vorgangs präsentieren – wie die Wiederholung von Lenker in Euphorion und die Wiederholung der Phantasmagorie des Pan in der von Helena und Paris –, folgt einem Schema, dem Goethe in seinen Schriften zur Farbenlehre den Titel *wiederholte Spiegelungen* gegeben hat und dem verwandte Äußerungen für die Kompositionstechnik seines späten Werks die allergrößte Bedeutung beilegen. Nachdem Goethe in einem kurzen Text über entoptische Spiegelungen den psychologischen Mechanismus der Erinnerung unter diesem optischen ‚Symbol‘ dargestellt hat, behauptet er seine allgemeine, sowohl physikalische wie anthropologische, historische und politische Gültigkeit – und greift bei dieser Gelegenheit auf die Metapher des ‚Entzündens‘ zurück: *Bedenkt man nun, daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höhern Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden, und man wird ein Symbol gewinnen dessen, was in der Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Kirche, auch wohl der politischen Welt, sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt.*⁴⁴ Wiederholte Spiegelung ist im Zweiten „Faust“ das Kompositionsschema, in dem der Mechanismus der literarischen und ökonomischen Produktion sich darstellt. *Spiegel hüben, Spiegel drüben/Doppelstellung auserlesen*⁴⁵ – das ist die Formel für die Parallel- und Doppelszenen von narzißtischem Brand und Assignatenemission, die ihre Bilder ineinanderspiegeln, sich gegenseitig kommentieren, erhellen und *entzünden*. In einem auf die kompositorischen Prinzipien des Zweiten „Faust“ bezogenen Brief nimmt Goethe die optische Terminologie der „Wiederholten Spiegelungen“ wieder auf und verwendet sie

⁴⁴ J.W.Goethe – „Wiederholte Spiegelungen“, in: „Naturwissenschaftliche Schriften“, Erster Teil (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche; ed. Ernst Beutler); Artemis: Zürich und Stuttgart 1964; pp. 821-23.

⁴⁵ BA 1, p. 553. Zu diesem sehr bedeutenden Gedicht cf. den Kommentar von Dorothea Hölscher-Lohmeyer: „Entoptische Farben, Gedicht zwischen Biographie und Experiment“, in: *Etudes Germaniques* 38/1 (Janvier-Mars 1983), pp. 56-72.

zur Charakterisierung seiner literarischen Technik : *Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.* ⁴⁶ Weder dramatische Konfrontation, noch linear-narrative Progression, sondern variiierende Iteration ist das Prinzip dieser Goetheschen Kompositionen, und im Fall der Spiegelung der Brand- in der Signaturszene – oder der Signatur- in der Brandszene – wird, und das ist selten, auf das Faktum dieser Wiederholung unter dem Namen der Erinnerung im Text ausdrücklich hingewiesen –: was einmal im Bericht des Herolds, das zweite Mal im Gedächtnisprotokoll des Schatzmeisters beschrieben wird, ist in der Tat ein und dieselbe Szene. Makrostrukturelle Wiederholungen offenbaren sich *dem Aufmerkenden* weniger leicht, am sprödesten die des Ersten Teils des „Faust“ im Zweiten – aber auch sie scheinen Goethe vorgeschwebt zu haben, wie er schon 1815 im Gespräch mit Sulpiz Boisserée andeutet: *der Erste Teil ist geschlossen mit Gretchens Tod; nun muß es par ricochet noch einmal anfangen* ⁴⁷. Wenn aber der Zweite „Faust“ die wiederholte Spiegelung des Ersten ist, dann wäre die kaiserliche Signatur unter die Assignate die Signatur Fausts unter seinen Vertrag *par ricochet* und beider *Doppelstellung* eine anhaltende Reflexion über den Status der Unterschrift und ihrer Tilgung, des Versprechens und seines Vergessens, der Autorisierung und ihrer Annullierung. Tatsächlich kann ja des Kaisers *Es schien mir fast, als ob ich Pluto wäre* auch als ironische intratextuelle Reminiszenz gelesen werden, denn Pluto wird in der Mummenschanz von Faust dargestellt, und dementsprechend würde die kaiserliche Unterschrift unter die Assignatenmatrix die entoptische Spiegelung von Fausts Unterschrift unter seinen Kontrakt mit Mephisto darstellen. Und da die Verse *So hört und schaut das schicksalschwere Blatt, / Das alles Weh in Wohl verwandelt hat.* (6055-56) genau im Zentrum aller Verse des gesamten „Faust“-Dramas stehen, so mag sich in diesem Assignaten-„Blatt“ auch noch das ‚Blatt‘ des ganzen „Faust“ entoptisch spiegeln und die Unterschriften, alle Unterschriften und Schriften, von denen hier die Rede ist, wären die von einem ‚Goethe‘, der sich in ihnen pan-narzißtisch-plutonisch selbst bespiegelt, mit sei-

⁴⁶ An Karl Jakob Ludwig Iken in einem Brief vom 27.9.1827 (BA 8; p. 704).

⁴⁷ BA 8; p. 682. Die Äußerung wird von Sulpiz Boisserée auf den 3. August 1815 datiert.

nen ‚Blättern‘ und seiner Schrift spekuliert, einen virtuell unendlichen sozio-kulturellen Reichtum erzeugt, ihn an sich und sich an ihm entflammt: zum gesellschaftlich-ökonomischen Phänomen macht und in Asche legt. Denn die textuellen Replikate und Reflektionen multiplizieren und zerstreuen wie die kaiserlichen „Tausendkünstler“ das Bild, das sich in ihnen *entzündet*, mit so vielen Brechungen und Varianten, daß kein Narziß, und hieße er Goethe, sich darin wiedererkennen kann, ohne seine Gestalt darüber einzubüßen.⁴⁸ „Faust“ ist das spekulativ erzeugte, das, wie alles andere aus Kredit gezogene, literarische Geld und ‚Goethe‘ sein Gott: in der kreditkapitalistischen Konflagration, die er entfacht, einer numismatischen Theophanie des literarischen Selbst – und des Literarischen selbst –, steht er selber in Flammen.

Das Gesetz, dem die dramatische Verdopplungstechnik folgt, ist dasselbe Gesetz der Substitution – oder der Metapher –, dem die Selbstbespiegelung des Kaisers, der Ersatz der Bodenschätze durch die Assignaten und schließlich deren mechanische Reproduktion unterstehen. Nur präsentiert sich hier die Substitution nicht als identische Wiederkehr des Gleichen, sondern als Substitution und Komplettierung des jeweils anderen durch das, was ihm fehlt: durch seine Verkehrung und seine Negation. Die Wiederholung zeigt das Reversbild des Wiederholten und die Wiederholung des Bildes also dessen Auflösung. Dieser Prozeß, spekulär wie er ist, könnte dialektisch heißen, wenn er auf die Ineinsbildung der Gegensätze statt auf die unaufhaltsame Proliferation von Spaltungen und Paradoxien hinausliefe. In der Tat ist aber die Wiederholung, die Goethe inszeniert, eine Macht des Wiedererkennens nur, indem sie eine des Vergessens ist, eine Macht der Affirmation nur, solange sie mit ihrer kritischen Zersetzung einhergeht, eine Funktion der Mimesis bloß, sofern sie eine der Auflösung des Bildes, der Schrift und der Sprache ist. Die Reproduktion der Assignaten mag in der Ausbreitung des Feuers ihr Gegenstück finden – doch das Papiergeld salviert die Politökonomie des Reiches, während

⁴⁸ In einer kleinen Arbeit von 1823, „Julius Caesars Triumphzug, gemalt von Mantegna“ widmet Goethe einem kompositorischen *Scherz* besondere Aufmerksamkeit: es ist wegen der Stellung der Figuren auf Mantegnas Bild *nicht zu unterscheiden*, ob das Wickelkind von der alten oder der jungen Frau getragen wird. *Daß ein Glied zwei Figuren zugehören könne*, diese Möglichkeit wird in der Interpretation der Brand- als Signaturszene in die andere umgekehrt, daß zwei Darstellungen Varianten ein und derselben Szene sein, zwei Glieder einer einzigen Figur zugehören können – die ‚Einheit‘ dieser Figur wie ihrer Glieder tritt also nur als erborgte und revozierbare hervor. (BA 20, pp. 324-25)

das Feuer zerstört. Die kaiserliche Signatur mag ihr Komplement an dem Aufflammen des Bartes haben – aber die Signatur institutionalisiert den Wert des Scheins, während der Brand Schein, Masken und am Ende sich selber verzehrt. Der Maskenbrand mag, als Ekpyrosis verstanden, der Kreditökonomie korrespondieren, die den Schein zum universellen Gesetz erhebt – aber die neue Ökonomie produziert Reichtum, während das Feuer nur Asche zu hinterlassen droht. Das Gesetz der Inversion, das dem der Reflektion einbeschrieben ist, läuft, kurzum, darauf hinaus, daß Reichtum in seiner Vernichtung, die Schrift in ihrer Tilgung und der Kredit in seiner Konsumtion dargestellt wird –: die Bedeutung eines jeden Terms verweist nicht nur auf einen von ihm abgespaltenen anderen, sondern auf einen, der die Negation jener Bedeutung, ihre Asemiose betreibt. Das metaphorische Projekt der *wiederholten Spiegelungen* läuft mithin auf die Blockade der Übertragung, auf die Entleerung des Spiegelbilds, auf die Blendung der Metapher zur Allegorie und weiterhin auf deren Selbstverbrennung hinaus. Und da die sprachlichen und ökonomischen Phänomene, die darin ihre Darstellung finden, Produkte nicht der Natur, sondern der Sprache sind; da insbesondere der Kredit, der das neue Handelssystem begründet, einem Akt des Glaubens, einem persuasiven Sprachakt geschuldet ist, laufen die sprachlichen Setzungen, wie sie sich in der Brandszene replizieren, auf ihre Entsetzung hinaus.

Sprache setzt und Sprache entsetzt; und zwar entsetzt sie ihre eigenen Setzungen. Im phänomenologischen Vokabular formuliert, das die Goetheschen Szenen leitet: Sprache macht erscheinen und sie verbrennt; und zwar verbrennt sie ihre eigenen Erscheinungen. In ihrer Reflektion im Feuerspiegel löst sich die wertsetzende Sprache in den reinen Schematismus der Produktion des Scheins auf und legt die Erscheinungen, legt sich selbst in Asche. Aber genauer: sie *legte* sich selber in Asche, würde nicht eine weitere Funktion der Sprache intervenieren, die dem Prozeß der absoluten Phänomenalisierung Einhalt gebietet, aus dem Bann der Paradoxien der Erscheinung heraustritt, sie dissoziiert und erhält. Vom Maskenbrand bliebe nämlich nichts, nicht einmal eine Erinnerung, übrig, würde dieser Brand nicht von der Schrift limiert und protokolliert. Plutus, von dessen Schatzkiste es ausgeht, kündigt das Feuer an und trifft Vorkehrungen zunächst nicht gegen es selbst, sondern gegen sein Vergessen, indem er, noch bevor Pan an die Feuerquelle treten kann, in einer Geste, die technisch eine Parekbase darstellt, zum Herold sagt: *Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen,/Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt*

leugnen:/Du schreib es treulich in dein Protokoll. (5917-19)⁴⁹ Und daß die darauf folgende Beschreibung des Pan-Brandes tatsächlich seine Niederschrift ist, wird von Goethe, der mit Szenenanweisungen notisch sparsam verfährt, dadurch angezeigt, daß der Herold den Stab anfassend, den Plutus in der Hand behält seinen Bericht abstattet. Mit dem selben „Stab“, einem Buchstab, setzt er dem Feuer ein Ende, als die reiche Kaiserpracht in den Aschenhaufen einer Nacht zusammenzustürzen droht: Schlage, heil'gen Stabs Gewalt (5972).⁵⁰ Plutus unterbricht also die Mummenschanz, prognostiziert, als wäre er ihr Autor, die weitere Handlung, diskreditiert ihre Protagonisten als verblendet – Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt leugnen – und bietet als Apotrop gegen diese Verblendung und weiterhin gegen die Verbrennung die Schrift auf.⁵¹

⁴⁹ Parekbaze ist diese Rede des Plutus, obgleich sie weder ans Publikum gerichtet ist, noch die Theater-Illusion des ganzen Dramas durchbricht. Aber Plutus nimmt mit diesen Worten nicht mehr einfach an der dramatischen Aktion teil, sondern kommentiert sie als einer, der Distanz zu ihr wahr, von außen. Er zeigt sie – und verhält sich darin nicht unähnlich dem Akteur im nicht-aristotelischen Drama Brechts, der seine Gesten, statt sie bloß zu verwenden, selber zeigt. Plutus' Rede stellt als Voraussage das, was folgt, gleichsam in Anführungszeichen, und ihre Fortsetzung in den Versen 5970-86 weist den Brand nachträglich als bloßen Schein eines Brandes aus. Dieser Bruch der diskursiven Kohärenz ist eine der für den dramatischen Stil des gesamten „Faust“ konstitutiven Techniken, die insbesondere das Verhältnis zwischen dem heroischen Ton Fausts und dem sarkastischen des Mephisto definiert. Mephistos Part ist eine fortgesetzte Parekbaze. So kann ihn Helena tadeln: *Du fällst/ Ganz aus der Rolle (9048-49)*. Und wenn er selber Faust auffordert *So faßt Euch doch und fallt nicht aus der Rolle! (6501)*, dann wird, nicht aus der Rolle zu fallen, zum Imperativ, eben nur eine Rolle zu spielen, nicht aber mit ihr sich zu identifizieren.

⁵⁰ *Stab* und *Buchstabe* werden auch an anderer Stelle in Goethes Werk miteinander assoziiert. Auf das Gedicht „Offenbar Geheimnis“, das wie „Epirrhema“ und so viele andere das Thema des Mystischen umspielt, antwortet im „Divan“ „Der Wink“, in dem Goethe schreibt: *daß ein Wort nicht einfach gelte,/ Das müßte sich von selbst verstehen./ Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben/ Blicken ein Paar schöne Augen hervor.* (BA 3, p. 30) Nach dem Modell der Zugehörigkeit ‚eines Gliedes zu zwei verschiedenen Figuren‘, läßt hier der Text die *Stäbe* zugleich die des metaphorischen Fächers, der fürs Wort steht, und die *Buchstaben* sein, aus denen jedes geschriebene Wort zusammengesetzt ist.

⁵¹ Wenig früher mußte der Heroldsstab des Plutus schon einmal dazu erhalten, *Schein von Wahrheit, den Maskenspaß vom Volk zu scheiden, das ihn für bare Münze nehmen will*. In den an den Herold gerichteten Worten des Plutus wird deutlich, daß der Stab auch hier als Emblem eines apotropäischen Schreibwerkzeugs dient: *Ich tauch' ihn [den Stab] rasch in Sud und Glut. -/ Nun, Masken, seid auf eurer Hut!/ Wie's blitzt und platzt, in Funken sprüht!/ Der Stab, schon ist er angeglüht,/ Wer sich zu nah herangedrängt,/ Ist unbarmherzig gleich versengt.* (5741-5747)

Die Schrift interveniert als Halt: als Unterbrechung der Maskenparade und ihrer allegorischen Illusion, als Aufhaltung und Verzögerung des Blicks in den Feuerquell, als Eindämmung und Zurückhaltung des Brands und als Behalten der Erinnerung an ihn. *Halt!* (5520) ist das erste Wort, mit dem Lenker, die Poesie, auf die Bühne tritt. Das ‚Eräugnis‘ ist ‚Eräugnis‘ nur, weil sein katastrophischer Verlauf vom Halt der Schrift zurückgestemmt und abgebrochen wird. Die Parekbase tritt also als kritische Gewalt ins Mittel, aber nicht, indem sie zwischen bloßem Schein und Wesen scheidet, sondern indem sie den Schein selber vor dem ihm wesentlichen Vergehn bewahrt. Die Schrift ist der Katechon der Erscheinungswelt. Sie vollzieht die Rettung der Phänomene, indem sie diese vor ihrem Umschlag in reine Erscheinungen, in Feuer, zurückhält und dadurch fähig wird, sie *als* Phänomene zu exhibieren. Das heißt aber, daß sie, mächtiger als Erscheinung und Schein, mächtiger auch als ihr reines Naturelement, das Feuer, aus dem Bann der Phänomenalität und ihrer Paradoxien heraustritt als Gewalt der Distanzierung, der Ernüchterung und der Löschung der Phänomene. *Löschend überall bekämpftet, / Ihr, die lindernden, die feuchten, / Wandelt in ein Wetterleuchten / Solcher eitlen Flamme Spiel!* - (5981-84) – so gebietet Plutus den Wolken und läßt sie auf den Masken- und Palastbrand niederregnen.⁵² Was, vom Schlag des Stabes ausgelöst, so niederregnet, ist die Schrift, nicht die Feuerschrift, die der verstellte Kaiser unter seine Assigmate setzt, sondern eine, die das Feuer löscht und es auf seinen prosaischen Schein reduziert. Die gesamte Brandszene und mithin

⁵² Diese Wolken sind nicht nur der Gegenstand von Goethes langjährigen meteorologischen Untersuchungen gewesen, ihnen hat er nicht nur eine Reihe von Gedichten gewidmet, die zu „Howards Ehrengedächtnis“ zum Beispiel, sie figurieren von Anfang bis Ende des Zweiten „Faust“ als einer der bedeutsamsten Topoi des Transports, der Erhebung und Verwandlung, und besonders im Dritten Akt als schöner Schein – als die Gewänder der Helena, die sie bei ihrem Verschwinden in Fausts Armen zurückläßt: *Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber.* (9954-55) Als Helenas Gewand ist die Wolke der Schein der Schönheit selbst. In ihr erscheinen ihm die mythische Geliebte, ihre Mutter und deren Konkurrentin: von *meiner Wolke Tragwerk* sagt er: *Sie teilt sich wandelnd, wogenhaft, veränderlich. / Doch will sich's modeln. – Ja! das Auge trägt mich nicht! – / Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt, / Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild, / Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen, / Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt. / Ach! schon verrückt sich's! Formlos breit und aufgetürmt / Ruht es in Osten, fernen Eisgebirgen gleich, / Und spiegelt blendend flücht'ger Tage großen Sinn.* (10041-54)

ihr ‚realistisches‘ Komplement, die Signaturszene, wird von der Parekbase der Schrift eröffnet und beschlossen, sie und das Feuer, das in ihr um sich greift, werden, buchstäblich, eingeklammert, suspendiert und für *Welt und Nachwelt* in Schrift gefaßt. Das Feuer – und mit ihm die entfesselte Ökonomie von Credo und Kredit, die Ökonomie der Allegorie und des Erhabenen – entzündet sich und erscheint also bloß in der Klammer der Schrift, die es zurückhält und löscht. Ohne den Halt, den die Schrift bietet – und das *Halt!*, das sie gebietet – gäbe es für *Welt und Nachwelt* kein Feuer, nicht seine Bedeutung, elementarisch-ideellen Reichtum, und keine Spiegelung seiner Erscheinung in der spekulativen Wertsetzung der neuen Ökonomie. Von diesem Halt, dieser Verhaltung dependiert mithin die gesamte Logik der Substitution, der Metapher, der wiederholten Spiegelung und des Äquivalententauschs; und von ihm dependiert die Logik der Setzung in Konvention, Allegorie und Kredit wie ihrer Entsetzung in der ‚erhabenen‘ Überschreitung ihrer Grenzen. Sprache also setzt und sie entsetzt ihre Setzungen, aber nur, sofern sie außerdem – und darin ist sie Parekbase und Schrift – von allen Operationen der Position oder Negation sich *absetzt*: sich distanziert und abrückt vom Raum der Setzungen, ihn ex-poniert und in seiner Exposition ihn unterbricht. Sprache macht erscheinen und sie verbrennt ihre Erscheinungen, aber nur, sofern sie zugleich von ihrem subjektivistischen Phänomenalismus zurücktritt, seine Evidenzen und Geltungsansprüche aussetzen läßt und sich noch eines stabilen Verhältnisses zu dieser Suspendierung enthält. Die Geste dieser Sprache – und sie ist wesentlich nichts anderes als Geste – ist mit einem vom späten Goethe geschätzten Wort *Entsagung* – die Ent-sagung des Gesagten in der Aussetzung, der Exhibition und dem Abbruch des Sagens selbst. Nur weil Sprache Absetzung und Aussetzung ist, eröffnet sich in ihr der Schematismus der Setzungen und ihrer Tilgung; nur weil sie die trans-phänomenologische Epoché der Anschauung ist, kann sich in ihr eine Erscheinung, des *Wesens* wie des *Scheins*, *eräugnen*. Noch das Autodafé der Allegorie absoluter Geltung im Glauben steht in ihrer Klammer. Bevor sie thetisch und athetisch sein kann, ist Sprache parenthetisch: Absetzung in allen Bedeutungsvaleurs, die das Wort im Deutschen annehmen kann.

Aufgehalten: unterbrochen, abgesetzt und zurückgehalten ist durch Plutus' Eingriff nicht allein die Pneuma- und Pyropoesie der Brandszene, aufgehalten ist durch sie die ganze Poesie der Produktion des Reichtums, die in ihr ‚wie in einem Spiegel‘ sich darstellt,

die Poesie des Staatskredits. Plutus, und in seiner Maske Faust, bietet den Schatz des Scheins, den Lenker, Poet und Poesie, produziert hat, wohl dar, öffnet auch *mit des Herolds Rute* (5710) die Schatzkiste, aber betätigt sich weiterhin nur als der Kanzlist der Ereignisse, nicht als ihr Agent.⁵³ Seine Sprache münzt nicht, kreditiert nicht, produziert nicht, sondern bricht die Poesie der entfesselten Spekulation ab und erhält ihren Kredit nur dadurch, daß er ihn wie einen Buchhaltungsfehler storniert. Nicht die Poesie, die das Wesen zum Scheinen bringt und sich im Schein verschwendet, ist seine Sache, sondern die prosaische Ernüchterung und Suspensionierung der trügerischen Erscheinung in der Schrift. Und diese Schrift beteiligt sich, anders als die Signatur des Kaisers und anders als ihre Gegenzeichnung durch den Glauben, den die Gesellschaft in sie setzt, an der Metamorphose der Sprache in Geld nicht, ohne sie zugleich als selbstzerstörerisches Theater zu exponieren: die Parekbase der Schrift ist die ernüchternde Ex-position der aus ihr hervorgegangenen Phantasmagorien des Werts und einer Gesellschaft, die sich in ihnen reproduziert. War Fausts Signatur im ersten Teil des Dramas noch der Effekt eines sich selbst übertrumpfenden Sprachaktivismus, dessen einzelne Setzungen geringgeschätzt werden konnten, weil sie sich in der Gewißheit des *Strebens* und der *Kraft* bewegten, so sind Plutus' Parekbasen und die Schrift seines Herolds nicht mehr in Kategorien der Setzung, des Akts oder der performativen Sprachhandlung zu fassen. *Wir müssen [. . .], was geschieht, getrost geschehen lassen* (5915-16), sagt Plutus zum Herold. Schrift und Parekbase *lassen* den Akt und den Kontrakt der Kreditgesellschaft geschehen und können nicht anders, als ihn dort abbrechen zu lassen, wo dies Lassen selbst bedroht ist, sind also selber auf Akte nicht reduzierbar. Sie sind nicht performativ, sondern affirmativ –: sie eröffnen einen Handlungsspielraum, halten sich von ihm abgesetzt und suspendieren

⁵³ Als den eines Kanzlisten *des eigenen Innern* hat Walter Benjamin den Sprachgestus des alten Goethe charakterisiert. Die Wahl des Konjunktivs in einem seiner letzten Briefe verrät, so schreibt er, *daß das den Schreibenden beherrschende Gefühl von sich aus nicht den Weg zur Schrift, zum Ausdruck mehr verlangt, daß Goethe als Kanzlist des eigenen Innern es verlautbart.* („Illuminationen“, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961; p. 292.) Die Tendenz zum Inexpressiven, zur Distanzierung von den eigenen Gefühlen, Stoffen und Verfahren tritt in der hier besprochenen Szene des „Faust“ als ektheatralische Parekbase hervor: als Rede der Absetzung von der Rede, als Rede des Schreibers, des Kopisten, der nicht agiert, sondern ‚ad acta‘ legt.

seine Geltung.⁵⁴ Und suspendiert, wenn schon nicht gänzlich diskreditiert, ist durch sie genauer die Autorität des imperialen Einsetzungsaktes, der Signatur, des mit ihr erzeugten Geldes und die gesamte Logik von Tausch, Täuschung, spekulativer Selbstverifikation und Kapitalisierung, die sich aus ihm entspinnt. Geld – immer Geld des Glaubens und des Kredits, auf den eine Gesellschaft ihre Verkehrsformen und also sich selbst als Gesellschaft, als das Geld ‚Gesellschaft‘ gründet –, Geld ist fortan eben dies: bloß geglaubter Wert, Papier und verbrennbar, und ist als Kreditgeld sogar selber sein Brand; aber die Sprache der Aufhaltung und Aussetzung setzt keinen beständigeren Wert an die Stelle des instabilen und sich selber entsetzenden Wertes der Setzung, nicht Gold an die Stelle von Papier, nicht die gediegene Konstatierung an die Stelle der windigen Persuasion, sondern öffnet und limitiert nur den Spielraum, in dem verschiedene Setzungsfunktionen sich entfalten, miteinander assoziieren und sich aufheben können. Das *Papiergespenst der Gulden* (6198), auch wenn es als *Gespenst-Gespinst* (6199) das soziale Gewebe der Kreditgesellschaft knüpft, ist verscheuchbar, denn die Prinzipien seines Werts, Produktion, Substitution und Kredit, sind nicht die einzigen, die im Bereich der Sprache wirksam sind, und sind in der Tat sämtlich einer sprachlichen und gesellschaftlichen Funktion – oder Dysfunktion – ausgesetzt, die fähig ist, sie zu löschen: einer Sprache, die nicht setzt, nicht produziert, nicht substituiert und keinen Kredit gibt; einer Sprache, die den schönen Schein des Geldes und den Handel und Wandel der spekulierenden Gesellschaft, die in ihm sich selbst erzeugt und erkennt, unterbricht; und einer Sprache, die die Produktionen der poeto-politischen Ökonomie genauso wie den Glauben, der sie trägt, aussetzen läßt.

Die Logik der poetischen Gabe und ihrer Verausgabung, die Logik der Setzung und ihrer immediaten Nichtigsetzung, der Produktion durch Arbeit, Kredit und Signatur und ihrer Distribution und Dilapidation in Assignaten – die Logik der spekulativen Selbsterzeugung und Selbstverbrennung, der generatio spontanea und des spodologischen Ruins –, das ist die transzendente Logik des Kapitals, der Wertidee, die Logik der Kapitalisierung, der

⁵⁴ Den ‚Begriff‘ des Affirmativen habe ich in einer Diskussion der Sprach- und Politiktheorie Walter Benjamins entwickelt in „Affirmativ, Streik“; in: „Was heißt darstellen?“, ed. Christiaan Hart-Nibbrig, Frankfurt/Suhrkamp 1994 (zuerst englisch als „Afformative, Strike“ in: Cardozo Law Review, vol. 13, 4 (1991), pp. 1133-58; und in: „The Philosophy of Walter Benjamin“, ed. Andrew Benjamin, London: Routledge 1993).

Idealisierung, Transzendentalisierung und Logifizierung selbst, wie sie zur Zeit, da Goethe diese Szenen des „Faust II“ schrieb, in den Systemen der spekulativen Philosophie ausgearbeitet war. Ihr läßt sich nichts entgegensetzen, das nicht in dieser Logik der Setzung selber schon programmiert und neutralisiert wäre: kein Wahrheitsstandard, der mächtiger wäre als jener Glaube, welcher seine Legitimität und damit den Wahrheitswert seiner Gegenstände selbst erzeugt, keiner, der autonomer wäre als der Kredit, der den geglaubten Reichtum in Besitz verwandelt, und als der Sprachakt, der sich in seiner Performance selber verifiziert, verifiziert. Die Parekbasis des Plutus, die Parenthese seiner Schrift setzt der Logik des Kapitals und der Kreditpoetik seiner Sprache keine andere, noch viel weniger *ihre* andere entgegen, sondern demarkiert – eröffnet und schließt – den Raum, in dem sie sich abspielen kann. Die Sprache dieser Parenthese ist nicht mehr die transzendente des reinen Schemas der Setzung, der Produktion und ihrer Tilgung, sie ist attranszendental – am Rand der transzendentalen Logik des Kapitals, sie ermöglichend, sogar eröffnend, und zugleich atranszendental, eine Sprache nicht mehr der unverrückbaren Produktionsformen der Wertidee, nicht mehr der spekulativen Selbstsetzung des Kapitals, sondern seiner Aussetzung. In dieser attranszendentalen Sprache, der affirmativen, wird die Kreditästhetik der Setzung ebenso an ihr Ende gebracht wie die Logik der Gesellschaft, die sich nach deren Form in spekularer Anerkennung organisiert. Goethes Afformativ bricht mit dem Kredit, dem Glauben und Glaubenmachen, mit der Sprache der Persuasion und Suipersuasion, des Werts und der Bedeutung – und bricht nicht minder mit der ihrer Selbstzerstörung, ihrem endogenen Nihilismus, der die Kapitalform und alles von ihr Berührte als rein auf sich selbst sich beziehendes und an ihm selbst vergehendes Prinzip aufzehrt. Sein Afformativ – und nichts in seinem Text, das nicht von ihm affiziert wäre – legt den spekulativen Aktivismus der Kapitalerzeugung wie den transzendentalen Formalismus seiner Reproduktion zu den Akten: zu den Akten einer Gesellschaft, die schon begonnen hat, in anderen Formen und in anderem als Formen, in anderen Operationen und anderem als Operationen sich zu bewegen und etwas anderes als Gesellschaft, als das Kapital Gesellschaft zu sein. Sie wendet sich, aussetzend, sich absetzend von der Pyrontologie des Kapitals, in der noch das Feuer, das Sein verbrennt, einem anderen Sein oder anderem als Sein zu.

Die Radikalität des Bruchs, dem sich Goethes Text überläßt, wird freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß er nicht radikal

genug sein kann: auch er ist noch ein Teil, der letzte, der Mummen-
schanz, auch er wird noch aufgeführt von Allegorien, und wenn
das Feuer, auch es ein allegorisches, ein *Flammengaukelspiel*
(5987), gelöscht wird, dann ebensosehr um den Glauben an es zu
ernüchtern, wie um die Etablierung der Kreditökonomie zu retten.
Die Axiologie sprachlicher Setzungen wird durch die Intervention
der affirmativen Sprache ebenso erschüttert wie die Kreditästhe-
tik einer Kunst, die im Begriff ist, den gesamten Bereich des gesell-
schaftlichen Handelns zu übermächtigen; aber beide werden nicht
nur *aufgehalten*, eingeklammert und in ihrer Geltung suspendiert,
sie werden auch, wenngleich verändert, konservativ, *er* halten. Der
Schritt, mit dem sich der Zweite „Faust“ entschiedener als mit
dieser Parekbase des Plutus von den Illusionen des Halts, der
Stillstellung, der Vorstellbarkeit absetzt, ist der zu den *Müttern, Ins
Unbetretene, / Nicht zu Betretende* (6223-24). Er geschieht nicht auf
der Bühne.

Gerhard vom Hofe

Göttlich-menschlicher Amadeus Literarische Mozart-Bilder im Horizont des romantischen Kunst- und Geniebegriffs*

Die Klage über unzulängliche Biographien in Kreisen der Kenner, Verehrer und Liebhaber begleitet wie ein Ostinato die Wirkungsgeschichte Mozarts seit den ersten Versuchen einer Gesamtdarstellung. Eine für das 19. Jahrhundert typische Äußerung dieser Art stammt von dem literarisch wie musikalisch gebildeten Pfarrer Wilhelm Hartlaub. In einem Brief vom 8. Juni 1847 an seinen Freund, den Dichter Eduard Mörike, berichtet er über seine Lektüre der gerade in deutscher Übersetzung erschienenen Mozart-Biographie des Russen Alexander Ulibischeff¹: diese Lebensgeschichte sei *„ordentlich geschrieben und besser als ich dachte, bietet jedoch nichts Besonderes dar. Ich glaube auch gar nicht, daß man eine wahrhaft genußreiche Biographie von Mozart machen kann, ja ein Fragment Dichtung aus seinem Leben, wie Du einmal im Sinn hattest, würde tausendmal befriedigender sein. Die Lebensereignisse, Verhinderungen, Reisen, die Zeitnachrichten, sodann die Züge seines Charakters – in welchem Mißverhältnis steht das alles zu der unendlichen Größe des Künstlers!“*²

* Dieser Beitrag ist aus einem Vortrag erwachsen, den Vf. im großen Mozart-Gedenkjahr zuerst im März 1991 in Barcelona, später u. a. auch in Saarbrücken und Heidelberg gehalten hat.

¹ Alexander Ulibischeff/Oulibischeff: Mozart's Leben und Werke, mit Zugrundelegung der Schraishoun'schen Uebersetzung neu bearb. u. wesentlich erweitert von Ludwig Gantter, 4 Bde., 2. Aufl. Stuttgart 1859. Diese Ausgabe wurde hier benutzt und nach ihr wird zitiert. Mörike hat die erste deutsche Übersetzung von A. Schraishoun in der 3bändigen Ausgabe, Stuttgart 1947, gelesen. – Die Erstausgabe dieser großen Mozart-Darstellung erschien in Moskau 1843 in französischer Sprache unter dem Titel: Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart.

² Der hier zitierte Hartlaub-Brief ist (soweit ich weiß) bisher nicht vollständig gedruckt. Er wird auszugsweise mitgeteilt bei Harry Maync: Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten, 5. Aufl. Freiburg i. Br. 1944, S. 446 – und vollständiger bei Gerhard Storz: Eduard Mörike, Stuttgart 1967, S. 380 (wonach hier zitiert wird!).

Hartlaubs Aufnahme der – historisch gesehen – letzten vorwissenschaftlichen Mozart-Biographie (vor Otto Jahns großer Arbeit aus dem Jahr 1856) bezeugt Respekt. Doch sie verbirgt nicht die Enttäuschung. Und die höflich-verhaltene Kritik verbindet sich mit einer ins Grundsätzliche gewendeten Überlegung, die den beklagten Mangel relativiert. Ulibischeffs Unternehmen verdient Beachtung, das Unbefriedigende seiner Mozart-Darstellung erweist sich als erkanntes Problem der literarischen Gattung Biographie überhaupt, nicht als subjektive, also dem Autor anzulastende Schwäche. Natürlich dient die Kritik als willkommener Anlaß, dem Freund Mörike ein längst geplantes Vorhaben in Erinnerung zu rufen und ihn erneut zu motivieren, ein literarisches „Lebensbild“ Mozarts in Gestalt einer Künstlernovelle (wie sie das 19. Jahrhundert liebte und die Biedermeierzeit im besonderen pflegte) zu verwirklichen – als Alternative zu den offenbar von vornherein fragwürdigen Versuchen biographischer Darstellung. Hartlaubs indirekter Appell leitet sich aus dem eingesehenen Mangel bisheriger Mozart-Biographien (nach denen Schlichtegrolls³, Niemtscheks⁴ und Nissens⁵ nun also auch Ulibischeffs) her. Und nicht nur das; die Notwendigkeit eines „poetischen Fragments“ aus Mozarts Leben, ja die Legitimität eines dichterischen Versuchs – diesen Gedanken legt die zitierte Briefstelle nahe – scheint sich daraus zu begründen. Daß nun ausgerechnet Ulibischeff als Beispiel für die von Hartlaub reklamierten Mängel der Biographik geltend gemacht wird, mag aufs Konto des Zufalls zu schreiben sein; ein wenig befremdlich bleibt es doch. Denn der Mangel an „Besonderem“ dürfte dem russischen Mozart-Enthusiasten kaum anzulasten sein. Immerhin versucht Ulibischeff seinen Anspruch einer „philosophischen Biographie“⁶ Mozarts mit einem ebenso sensiblen wie übrigens typisch romantischen Konzept zu verwirklichen, indem er Leben und Wirken Mozarts als göttliche Sendung in einer paradoxalen Einheit von Wunder und logischer Konse-

³ Friedrich Schlichtegroll: Mozarts Leben (Nekrolog), Grätz 1794.

⁴ Franz Xaver Niemtschek (Niemtschek): Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben, Prag 1798 (2. Aufl. Leipzig 1808). Nach der 1. Auflage wird hier zitiert.

⁵ Georg Nikolaus von Nissen: Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Stein drücken, Musikblättern und einem Facsimile, hrsg. v. Constanze, Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1828, Hildesheim 1964.

⁶ A. Ulibischeff (Vgl. Anm. 1), Bd. II, S. 197.

quenz (Mozart als „Abschluß der abendländischen Torkunst“)⁷ zu begründen trachtet. Der russische Mozart-Kenner übersieht nicht die Widersprüche zwischen dem genialen Universalkomponisten und dem letztlich unerklärbaren Menschen, aber die Beobachtung der bei Mozart „in höchstem Grade“ vereinigten Eigenschaften des Genies führt doch zu einem charakteristisch romantischen Bild, welches eine verborgene Einheit von Lebens- und Werkgeschichte andeutet. Romantischer Optik verdankt sich die Vorstellung des Bürgers einer idealen Welt, welcher sein Inneres hinter Masken verbirgt und seine Musikwerke als „tugendhafte Handlungen“ zu verstehen gibt.⁸ Mozarts Kompromißlosigkeit als Künstler, seine Verachtung der Weltklugkeit, ja seine „ungemeine Gleichgültigkeit gegen das Positive“⁹ prädisponieren ihn zum Opfer der Gesellschaft. Ulibischeff zitiert die Topik romantischer Künstlerauffassungen.

Insofern verwundert Hartlaubs Kritik, die doch gerade den offenbar auch hier nicht vermittelten Widerspruch von Charakter, Künstlerexistenz und Werk einklagt. Auch der kritisierte Biograph sieht das große Problem, das zum Ärgernis aller Mozart-Liebhaber geworden ist: die offensichtliche Diskrepanz zwischen Person, Künstlergenie und Werk.¹⁰ Mozarts Charakter läßt sich schwer in Einklang bringen mit der „unendlichen Größe des Künstlers“. Mozart, der Komponist: ein „Göttlicher“ – aber Mozart, der Mensch, wie er in den Selbstzeugnissen und im Urteil seiner Zeitgenossen erscheint: ein allzumenschlich Schwacher, Unscheinbarer, Problematischer, dessen Habitus mit seinem musikalischen Genie schlechterdings nicht zusammenstimmen will. Der Bericht einer

⁷ Vgl. ebd., Bd. III, S. 5–93 (= „Irdische Mission Mozarts“). In diesem Kapitel versucht Ulibischeff mit Hilfe ästhetischer Kategorien der frühromantischen Kunsttheorie die „Universalität u Transcendentalität“ Mozarts als die Hauptattribute zu explizieren, die maßgeblich für seine These werden, daß mit Mozart die abendländische Musikgeschichte ihre Synthese des verschiedenartigen Epochen-Genius (ihre Teleologie) finde, d. h. „eine vollständige und absolute Poesie“ werde (S. 51). – Der Herausgeber der 2. Auflage, Ludwig Gantter, bemerkt hierzu kritisch in seiner Einleitung, mit solchem Versuch einer Bestimmung Mozarts als Schlußstein der europäischen Musikgeschichte überschreite Ulibischeff freilich die Grenzen einer Biographie.

⁸ Vgl. ebd., Bd. III, S. 92 f.

⁹ Ebd., Bd. III, S. 75.

¹⁰ Vgl. Anm. 2 – Ulibischeff harmonisiert das Problem, wenn er davon spricht, man dürfe allein in der Musik „den wahren Menschen, die ersten Handlungen seines Lebens, seine Gewalt, seine Größe und seine Tugenden suchen“ (Bd. III, S. 92 f.).

Augenzeugin kann hier als signifikantes Beispiel dienen. In ihren Memoiren schreibt die Wiener Schriftstellerin Caroline Pichler, Mozart habe in seinem persönlichen Umgang „beinahe keinerlei Art von Geistesbildung, von wissenschaftlicher oder höherer Richtung“ gezeigt. Er habe eher unseriös gewirkt: mit seiner „alltäglichen« Sinnesart“, mit „platten« Scherzen«“. ¹¹ Wie sollte man die verborgenen Tiefen seiner musikalischen Phantasiewelten damit in Verbindung bringen? Die vielbewunderten Schöpfungen des Genies Mozart harmonieren nicht mit Erscheinung und Habitus seiner Person. Doch es ist nicht dieser Widerspruch von Künstlerleben und Kunstwerken, von Schöpfer und genialen Produkten allein, der die Biographen vor kaum zu bewältigende Probleme stellt; die Widersprüche zwischen Leben und Werk Mozarts potenzieren sich durch das offensichtliche Auseinanderfallen von „äußerer Biographie“ und sprachlich äußerst spärlich dokumentierter Innerlichkeit Mozarts.

Was die äußere Lebensgeschichte betrifft, so läßt sie sich doch geradezu als prototypisch romantischer „Lebensroman“ ¹² lesen; ja der Biograph könnte sich beinahe keinen interessanteren Gegenstand wünschen. Mozarts Lebensstationen, vornehmlich die Reisen des Wunderkindes, seine Auftritte als Virtuose an den europäischen Höfen und in den verschiedenen Metropolen (Wien – München – Paris), sein viel bewundertes Wirken als Komponist in Italien oder in London: dies zu beschreiben sollte nichts „Besonderes“ versprechen? Hans Joachim Kreutzer betont mit Recht, Mozarts Leben sei die Topik einer romantischen Künstlervita eingeschrieben. Eigenartigerweise präfiguriert sein Leben die „wesentlichen Charakteristika eines Künstlerromans“. ¹³ Auch die „Auffassung vom Künstlerschicksal, wie es die Romantik E. T. A. Hoff-

¹¹ Caroline Pichler: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, hrsg. v. E. K. Blümml, 2 Bde. München 1914; Zitat: Bd. I, S. 49; vgl. S. 293 ff. – Vgl. auch: Allgemeine Theaterzeitung Wien, 15. Juli 1813.

¹² Der Begriff wird hier im Sinne einer inhaltlichen Bestimmung verwendet; etwa im Sinne der Definition des Novalis: ein romantischer Roman müsse ein eigentümliches Individuum zum Gegenstande haben, „das die Begebenheiten bestimmt, und von ihnen bestimmt wird. Dieser Wechsel, oder die Veränderungen Eines Individuums – in einer kontinuierlichen Reihe machen den interessanten Stoff des Romans aus.“ (Novalis. Dichter über ihre Dichtungen, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, München/Passau 1976, S. 154 (= HKA II, S. 579).

¹³ Hans Joachim Kreutzer: Der Mozart der Dichter. Über Wechselwirkungen von Literatur und Musik im 19. Jahrhundert, in: Mozart-Jahrbuch 1980–83, S. 208–227; Zitat: S. 217.

mannscher Prägung dem 19. Jahrhundert überlieferte“¹⁴, läßt sich darin entdecken. Dem poetischen Blick dürften fruchtbare, Mozarts Biographie strukturierende Motive nicht entgehen. Man denke nur an den Motivkomplex des göttlichen Wunderkindes (mit den Vorstellungen von Frühreife, vorzeitiger Vollendung und Naivität verbunden); oder an das Motiv der „Bildungsreise“ ins gelobte Land der Musik (Italien). Zu entfalten wären das Motiv des patriotischen Künstlers Mozart (in Verbindung mit dem der Rivalitäten) oder das romantische Motiv des Fremdlings in dieser Welt, des Konflikts mit der Gesellschaft und des Kampfes mit der Not; schließlich das Motiv der Verelendung und des Leidens, des Opfers und der Krankheit als Stigma des genialen Künstlers (eine Motivreihe, die mit den bekannten und wirkungsreichen Legenden verknüpft ist, die sich um den späten Mozart und seine Todesumstände gebildet haben).

Mit diesem Kanon poetisch-romantischer Lebensmotive gab es für die Biographik wie auch für die ausgesprochen literarischen Mozartdarstellungen ergiebige Quellen und Deutungsschemata. Die dichterischen Lebensbilder konnten sich überdies aus einem reichen Anekdotenschatz nähren, nachdem schon 1798 Friedrich Rochlitz seine Sammlung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlicht¹⁵, Nissen in seiner Biographie eine erweiterte Kollektion vorgelegt hatte. Dem Biographen wie dem Dichter standen schließlich (wenn auch keineswegs vollständig) Selbstzeugnisse und zeitgenössische Mitteilungen über den Komponisten zur Verfügung. Nicht zu vergessen ist der seit Schlichtegrolls Nekrolog sich auswachsende Legendenkomplex. Es gab also reichlich Stoff für literarische Lebensbilder. Und vor allem Anekdoten und Legenden arbeiteten poetischer Darstellung schon dadurch zu, daß sie selber literarisch gestaltet sind.

Gleichwohl blieb offenbar das Wichtigste noch zu leisten. Mit allen noch so aufregenden, vielleicht sogar sensationellen Nachrichten aus Mozarts äußerem Leben ließ sich die psychologische Neugier noch nicht befriedigen. Es blieb die unbeantwortete Frage nach dem Geheimnis des Menschen Mozart, der ein derartig großes, ja „göttliches“ Werk hervorgebracht. Es blieb die Frage nach

¹⁴ Ebd., S. 217.

¹⁵ Friedrich Rochlitz: Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben. Ein Beytrag zur richtigen Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, beginnend mit der Ausgabe Nr. 2 (= 10. Okt. 1798) und in Serie fortgesetzt bis Dezember 1798.

einer verborgenen Einheit von Person des Schöpfers und seinem genialen Werk, und verbunden damit die Suche nach einer Erklärung der widersprüchlichen Existenz Mozarts. Denn das vor Augen liegende Interessante und Spektakuläre Mozartscher Vita verdunkelt den Blick ins Innere dieses einzigartigen Menschen. Der *innere* Zusammenhang von Leben und Kunst, Genie und Werk, das wahre Zentrum von Mozart Künstlerexistenz wollte sich in den Biographien nicht entdecken lassen. Desiderat blieb eine innere Lebensgeschichte¹⁶; erst sie könnte die Lebensmotive zu einem einheitlichen Bild fügen und also eine „genußreiche“ Biographie ermöglichen.

Darin aber besteht das Hauptinteresse poetischer Mozart-Bilder, die psychologischen Fragen nachgehen und ästhetischen Ansprüchen Rechnung zu tragen versuchen. Der Dichter – auf diese Hoffnung gründet sich eben Wilhelm Hartlaubs eingangs zitierter Brief mit seinem indirekten Appell an Mörike – vermag vielleicht dem Mangel der Mozart-Biographen zu begegnen, indem er ein auf ästhetische Gesetze der Einheit und Geschlossenheit verpflichtetes Lebensbild imaginiert und der Logik einer inneren Geschichte Mozarts nachspürt. Literarische Lebensbilder bleiben freilich mit ihrer entscheidenden Frage nach dem archimedischen Punkt in Mozarts Künstlerexistenz immer nur „Suchbilder“. Das unterscheidet sie gerade von Anekdoten, vor allem aber von den Legenden, die denn doch Objektivität vortäuschen, Mutmaßung und Spekulation als Faktum ausgeben, bloß um der Verklärung des Wunderbaren und letztlich Unfaßbaren willen. Hier diktiert das Wunschdenken die Aussage, prägt die Tendenz der Anpassung an normative Begriffe vom Genie selbst um den Preis gewaltsamer Umdeutungen des faktisch Gesicherten das Bild des tragischen und romantisch verklärten Genies. Seriöse poetische Mozart-Bilder dagegen (von der Trivialliteratur hier einmal abgesehen) respektieren Grenzen. Sie reden im Modus des „Als ob“, also im Konditional. Sie borgen Motive der Legenden und Anekdoten, ohne doch eindeutige Erklärungen des rätselhaft Bleibenden zu intendieren oder unkritischer Verherrlichung zu verfallen. Das Bewußtsein der Fiktion und des begrenzenden Rahmens unterscheidet den ernst zu nehmenden Dichter eines Mozart-Bildes vom

¹⁶ Der Begriff wird hier im Sinne Hegels etwa verstanden, demzufolge die biographisch-poetische Behandlung einer Lebensgeschichte „die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens“ zu zeigen hätte (vgl. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Bd. II, 2. Aufl. Frankfurt a. M. o. J., S. 427.

Legendenerzähler. Und die Legitimität literarischer Mozart-Bilder entscheidet sich an der Anerkennung dieser Grenzfrage.

*

Für das auch bei Hartlaub artikulierte Befremden, das sich angesichts des Widerspruchs von Person und Werk bei Mozart einstellt, gibt es eine historische Erklärung. Trotz der Fülle romantischer Lebensmotive, welche seine äußere Lebensgeschichte auszeichnet, fügt sich Mozart dennoch überhaupt nicht ins idealisierende Bild vom großen Genie, das seit den Geniekonzepten des 18. Jahrhunderts tradiert und durch die idealistischen und romantischen Vorstellungen als verpflichtendes Erbe für das 19. Jahrhundert vermittelt worden ist.¹⁷ Mozart geht nicht nur der geistig-intellektuelle Habitus eines künstlerischen Genies ab. Man vermißt vor allem die Selbstaussprache seiner Innerlichkeit, die Selbstreflexion seiner schöpferischen Subjektivität. Auch der Gestus des Heroischen ist ihm gänzlich fremd. Im Unterschied zu Beethoven, mit dem man Mozart seit E. T. A. Hoffmann¹⁸ immer wieder verglichen hat, der dem normativen Bild vom romantischen Genie vollkommen zu entsprechen scheint; aber auch im Gegensatz zu anderen großen Musikerpersönlichkeiten wie etwa Robert Schumann oder Richard Wagner (um beim 19. Jahrhundert zu bleiben) gibt es bei Mozart nur wenig Anzeichen für eine selbstmächtige Subjektivität: kaum Spuren einer Selbstreflexion und einer problematisierenden Selbstthematisierung der Kunst und der Künstlerexistenz. Und auch Indizien für Mozarts Leiden am Widerspruch von Kunst und Leben lassen sich kaum finden. Mozart scheint sein Leben in anderen Kategorien zu haben als seine schöpferische Produktion. Die Sphären seiner herrlichen Musik und seines Alltagslebens scheinen unvermittelt in einem Nebeneinander zu liegen.

Zudem ergänzen keine programmatischen oder theoretischen Schriften seine Kompositionen; geschweige denn, daß Mozart sich

¹⁷ Vgl. den Artikel „Genie“ in: Histor. Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. III, Basel/Darmstadt 1974, Sp. 279–309. – Ferner: Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde., Darmstadt 1985, 2. durchgesehene Aufl. 1988.

¹⁸ Zu denken ist hier vor allem an die „Kreisleriana“ und die Hoffmannschen Rezensionen Beethovenscher Werke in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1810 und 1813. – Vgl. zum Problem: Gernot Gruber: Mozart und die Nachwelt, München (Serie Piper 592) 1987, S. 111; 128 ff.

gedrängt sähe, seine Werke philosophisch oder ästhetisch zu rechtfertigen. Und was seine Kompositionsweise betrifft, so scheint ihm alles mühelos zu gelingen, ja die „Ideen“ scheinen ihm nur so zuzufliegen. Man findet keine Spuren des zähen Ringens um ein Werk.¹⁹ Nicht daß er kein Bewußtsein seines außerordentlichen Talents gehabt hätte. Die Briefe bezeugen mehrfach und eindrucksvoll sein Ehrgefühl und den ausgeprägten Stolz auf seine ungewöhnlichen Leistungen. Überhaupt legte er großen Wert darauf, auf Grund seiner musikalischen Arbeiten, nicht jedoch dank seiner Position anerkannt zu werden. In einem Brief an den Vater vom 11. September 1778 aus Paris etwa gibt er ohne Pathos zu verstehen, daß er sich mit seinem „*superieuren Talent, welches ich mir selbst, ohne gottlos zu seyn, nicht absprechen kan*“²⁰, ungerecht behandelt fühlt. Andere Briefe zeigen, daß Mozart sogar das neutestamentliche Gleichnis beruft, welches den „Talentwucher“ lehrt. Aus Mannheim schreibt er wieder an den Vater: „*ich darf und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat, ich darf ohne hochmuth so sagen, denn ich fühle nur mehr als jemals, nicht so vergraben.*“²¹

Norbert Elias hat in seinem Mozart-Buch die Selbstzeugnisse dieser Thematik systematisiert und als Signatur von Mozarts bürgerlichem Selbstbewußtsein interpretiert.²² Niemals verbindet sich indessen mit solchen Selbstäußerungen ein heroischer Gestus oder die Pose des von der Welt unverstandenen und verkannten Genies. Das ausgesprochen elitäre Selbstbewußtsein einer Ausnahme-Existenz geht damit nie einher. Das romantische Klischee vom ironisch lächelnd sich über seine philiströse Mitwelt erhebenden Künstler paßt nicht zu Mozart.

Vor allem aber läßt er sich nicht in die Reihe der großen Passionsgeschichten romantischer Künstler seit Wackenroders „Berg-

¹⁹ Allerdings gibt es Skizzenbücher Mozarts, die der Göttinger Musikwissenschaftler Ulrich Konrad veröffentlicht hat; womit die verbreitete Legende vom reinen und unmittelbaren „Kopf“-Komponisten endgültig widerlegt scheint: Ulrich Konrad: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen, Göttingen 1992.

²⁰ Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt u. erläutert v. Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, 4 Bde. (Kommentarbande 5 und 6, hrsg. v. Joseph Heinz Eibl, 1971) Kassel etc. 1962/63; nach dieser Ausgabe werden die Mozart-Briefe zitiert. Zitat hier: Bd. II, S. 473.

²¹ Ebd., Bd. II, S. 264. – Vgl. auch z. B. den Brief vom 1. 8. 1777 an den Salzburger Fürstbischof Hieronymus Graf von Colleredo = ebd., Bd. II, S. 4 f.

²² Vgl. Norbert Elias: Mozart. Zur Soziologie eines Genies, hrsg. v. Michael Schröter, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991, S. 17 ff.; 40 ff.

linger“ einordnen, also der zumeist literarischen Künstlerviten, die das Leiden an der Welt und an der nicht mehr gelingenden Vermittlung der empfundenen musikalischen Ideen thematisieren und einen am prinzipiellen Widerspruch von Kunst und Leben zerbrechenden Menschen darstellen. Wahrscheinlich hat auch Mozart gelitten, aber er redet darüber fast nie, vielleicht weil ihm die Sprache fehlt. Jedenfalls gewinnt man den Eindruck, wie Wolfgang Hildesheimer, Goethe zitierend, vermutet, daß ihm kein Gott zu sagen gab, was er leide.²³

Die wenigen Zeichen von Resignation und Bewußtsein der Todesnähe in den Briefen deutet Hildesheimer als Stigma von Mozarts unfaßbarem Genie, welches im Grunde innerlich einsam bleibt und sich, unter „Druck“ schaffend, selbst verzehrt.²⁴ Dem modernen Biographen gilt die Einzigartigkeit von Mozarts Genie als eine inkommensurable Größe. Zu diesem Phänomen gehört, daß ihm die Mitteilsamkeit fehlt. Mozart – so Hildesheimer – habe sich nie in seine Mitwelt projiziert.²⁵ Wenn er gelegentlich über sein Metier spricht – und das ist selten genug –, dann betreffen seine Äußerungen Fragen der Theaterpraxis, bühnentechnische Probleme; nie jedoch grundsätzliche musiktheoretische oder gar kunstmetaphysische Gedanken. Bezeugt ist Mozarts unbestechliche Einsicht in wirkungs-psychologische Zusammenhänge; nicht minder sein Realismus, seine oft nüchterne Einschätzung seiner musikalischen Wirkungsmöglichkeiten und sein Pragmatismus: *„wenn mich der kayser haben will, so soll er mich bezahlen – denn die Ehre allein, bey dem kayser zu seyn, ist mir nicht hinlänglich. – wenn mir der kayser 1000 fl. giebt, und ein graf aber 2000. – so mache ich dem kayser mein komplement und gehe zum grafen. – versteht sich auf sicher.“*²⁶

Zu den wenigen Briefen, die den Vorhang seines Inneren ein wenig öffnen und die vielleicht noch am ehesten mit dem romantischen Genieverständnis vermittelbar erscheinen, zählt der letzte

²³ Vgl. Wolfgang Hildesheimer: Wer war Mozart?, Frankfurt a. M. 1966 (= edition suhrkamp 190), S. 23. – Hildesheimer hat sein hier in einem Essay vorgelegtes Konzept differenzierter und extensiv ausgearbeitet in seiner großen Monographie: Mozart, Frankfurt a. M. 1977.

²⁴ Vgl. ebd., S. 22 f.

²⁵ Ebd., S. 22.

²⁶ Mozart: Briefe (vgl. Anm. 20) Bd. III, S. 201 (= Brief an den Vater vom 10. 4. 1782).

Brief Mozarts an seinen Vater vom 4. April 1787. Dies Selbstzeugnis aus der Entstehungszeit der Oper „Don Giovanni“ gilt manchen Mozartforschern als Schlüssel für die Deutung dieses Werks als Selbstobjektivierung des Vater-Sohn-Konflikts. Noch der „Amadeus“-Film gewinnt daraus ein Argument für die Konzentration auf das Problem der bis zum Tode währenden Auseinandersetzung mit dem Vater:

„diesen augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt – um so mehr als ich aus ihrem letzten Vermuthen konnte, daß sie sich gottlob recht wohl befinden; – Nun höre aber daß sie wirklich krank seyen! wie sehnlich ich einer Tröstenden Nachricht von ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich ihnen doch wohl nicht zu sagen; und ich hoffe es auch gewis – obwohl ich es mir zur gewohnheit gemacht habe mir immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen – da der Tod /: genau zu nehmen :/ der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem gott, daß er mir das glück gegönnt hat mir die gelegenheit /: sie verstehen mich :/ zu verschaffen, ihn als den schlüssel zu unserer wahren Glückseeligkeit kennen zu lernen. – ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht /: so Jung als ich bin :/ den andern Tag nicht mehr seyn werde –“²⁷

Dieser aus dem Rahmen der anderen Vaterbriefe herausfallende Trostbrief gilt vielen als einzigartiger ‚Beweis‘ für Mozarts Selbstobjektivierung und für seine Vertrautheit mit dem Todesgedanken. Ja er könnte als ein versöhnlich stimmendes Zeichen für seine doch „durchgehende Innerlichkeit“ gelesen werden. Gegen Hildesheimers Zweifel an der Echtheit dieses Briefs²⁸ wendet Robbins Landon ein, hier sei ein authentisches Zeugnis für Mozarts „tiefe Verbundenheit mit den freimaurerischen Lehren vom Tod“ zu erkennen. Mozart spiele auf den „symbolischen“ Übergang vom Tod zum Leben in der freimaurerischen Zeremonie“ an.²⁹

Ein später Brief an Constanze vom 7. Juli 1791 läßt vielleicht noch deutlicher ins Innere Mozarts schauen, wenn hier der Kom-

²⁷ Ebd., Bd. IV, S. 41.

²⁸ Vgl. den Kommentar in: Mozart-Briefe, neu ausgewählt, eingeleitet u. kommentiert von Wolfgang Hildesheimer, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991, S. 141.

²⁹ H. C. Robbins Landon: 1791. Mozarts letztes Jahr, München u. Kassel etc. 1991, S. 80 (= dtv/Bärenreiter 11358).

ponist einer „unbestimmten Trauer“ (Hildesheimer)³⁰ Ausdruck gibt. Auch läßt dieser Brief sich als Zeugnis für Mozarts „Erschöpfung“ lesen: *„ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst; – wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden beysammen waren – und welch traurige, langweilige Stunden ich hier verleve – es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung –“*³¹

Im krassen Gegensatz zu den erwähnten seriösen Selbstäußerungen, die man durchaus als Zeichen der Würde des großen Genies und des von Todesahnungen und Melancholie gezeichneten, innerlich leidenden Künstlers deuten kann, vermitteln aber die meisten anderen Briefe ein ganz anderes Bild Mozarts. Deren dominanter Ton bleibt eine oft dionysisch-„wilde“ und spielerisch-übermütige Sprache³² – wenn er nicht gerade etwas „gescheudes“ (meist dem Vater) zu berichten hat. Vorwiegend in den berühmt-berüchtigten Bäsle-Briefen verselbständigt sich das Spielerisch-Komische, spielt Mozart mit Lust die Rolle des Narren. Der durchgehende Gestus der natürlich oft stilisierten Infantilität, ja der auch die Fäkalsprache nicht aussparende, sie geradezu suchende Schwall von komischen Worttiraden ist etwa von Norbert Elias als Ausdruck der animalischen Phantasie interpretiert worden, welche erst unter Bedingungen des Kunstgewissens ihre Kontrolle findet.³³ Gelegentlich läßt sich sehr gut beobachten, wie Mozarts unbändige Freude an der spielerischen Variation, überhaupt am Wortspiel, musikalische Techniken in die Sprache überträgt. Viele parodistische Assoziationsreihen demonstrieren seine Fähigkeit, „mit scheinbar willkürlichen Lautkombinationen Euphonie und Rhythmus zu erzeugen“ (Hildesheimer).³⁴ Überhaupt Mozarts ausgeprägter Sinn für das Komische: oft entzündet er sich an der

³⁰ Wolfgang Hildesheimer (vgl. Anm. 23), S. 52.

³¹ Mozart: Briefe (vgl. Anm. 20) Bd. IV, S. 150.

³² Vgl. Hanns-Josef Ortheil: Mozart. Im Innern seiner Sprachen, Frankfurt a. M. 1982 (= Collection S. Fischer Bd. 28), S. 78 ff.

³³ Vgl. Norbert Elias (vgl. Anm. 22), S. 76–87.

³⁴ Wolfgang Hildesheimer (vgl. Anm. 23), S. 33.

Konvention, so z. B. des Grüßens im Brief vom 28. Februar 1778 aus Mannheim:

*„(. . .) an alle meine freünde mein Compliment, und wers nicht glaubt, der soll mich lecken ohne End, von nunan bis in Ewigkeit, bis einmahl werd wieder gescheid. da hat er gwis zu lecken lang, mir wird dabey schier selbstn bang, ich fürcht der dreck der geht mir aus, und er bekommt nicht gnug zum schmaus. Adieu bääsle. ich bin, ich war, ich wär, ich bin gewesen (. . .) wollte gott ich wäre, ich wurde seyn, ich werde seyn (. . .) was? – ein stockfisch. addieu ma chere Cousine, wohin? ich bin der nämliche wahre vetter Wolfgang Amade Mozart“.*³⁵

Es lag nahe, in solchen und vielen vergleichbaren Briefen Be-
weise für Mozarts Infantilität und seine mangelnde Würde zu se-
hen. Ex negativo bot sich aber auch die Möglichkeit, darin ein
Argument für Mozarts Selbstverständnis, ja Identität als Musiker,
zugleich für seine begrenzte Sprachfähigkeit zu finden. Hanns-Jo-
sef Ortheil hat eine subtile Untersuchung der Briefe vorgelegt und
Mozart im „Innern seiner Sprachen“ belauscht.³⁶ An den Vater
hatte Mozart am 8. November 1777 geschrieben:

*„Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann
die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und
licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten und
durch Pantomime meine gesinnungen und gedancken nicht aus-
drücken; ich bin kein tanzer. ich kann es aber durch töne; ich bin ein
Musikus.“*³⁷

*

Die in vielen Briefen offenkundige Ausdruckgebärde des be-
fremdlich Kindlichen, ja Kindischen, hat die Legende vom ewig
Kind gebliebenen Mozart – der in der modernen Forschung Wolf-
gang Hildesheimer am entschiedensten entgegengetreten ist³⁸ –
natürlich bestätigen können. Eine Charakterisierung durch die
Schwester in einem Brief aus dem Jahr 1792, welcher dem ersten
Biographen, Schlichtegroll, bekannt war, kann hier als entschei-
dende und wohl primäre Quelle geltend gemacht werden:

³⁵ Mozart-Briefe (vgl. Anm. 28), S. 57.

³⁶ Vgl. Anm. 32.

³⁷ Mozart: Briefe (vgl. Anm. 20), Bd. II, S. 110 f. (= Brief vom 8. 11. 1777; Nach-
schrift zum Brief der Mutter an den Vater).

³⁸ Vgl. Wolfgang Hildesheimer (vgl. Anm. 23), S. 57–60.

„Wolfgang war klein, hager, bleich von Farbe (. . .) ausser der Musick war und blieb er fast immer *ein Kind*; und dies ist ein Hauptzug seines Charakters (. . .).“³⁹ Die erhaltenen Porträts scheinen diese Beschreibung zu bestätigen. Denn sie zeigen einen eher blassen, unscheinbaren Mann. Und das Kindische seines Benehmens wie das Unambitionierte und Unkonventionelle seines gesellschaftlichen Auftretens scheinen Mozarts Physiognomie zu entsprechen. Gewiß war er alles andere als ein apollinischer Kindmann, von Raffael gemalt zu denken, mit dem man ihn seit Rochlitz und Niemtschek im 19. Jahrhundert immer wieder verglichen hat.⁴⁰ Aber das gehört schon zur Legendenbildung, genauer: zur typischen Umdeutung der Infantilität in die heitere Naivität des göttlichen Wunderkindes unter Berufung auf die entsprechenden Attribute des Genies. Romantische Verklärung sorgt für die Anpassung ans normative und idealisierende Bild, womit zugleich die Kontinuität des Wunderkinds göttlicher Herkunft in Mozarts Künstlerleben gerettet werden kann. Die zeitgenössische despektierende Rede vom großen Kindmann wird im Lichte des erinnerten Topos der berühmten vierten Ekloge Vergils transformiert ins Bild vom kindlichen, weil auf Erden grundsätzlich lebensfremd bleibenden Genie. Noch Schopenhauers Ästhetik beruft diese romantisch getönte Auffassung, wenn er daran erinnert, Zeitgenossen hätten Goethe tadelnd nachgesagt, er sei „*ewig ein großes Kind*“ geblieben. „*Auch von Mozart hat es geheißen, er sei zeitlebens ein Kind geblieben*“. Und dann zitiert Schopenhauer seinen Gewährsmann Schlichtegroll: „*Er wurde früh in seiner Kunst ein Mann; in allen übrigen Verhältnissen aber blieb er beständig ein Kind.*“

Schopenhauer kommentiert diesen vermeintlichen Tatbestand sodann philosophisch: „*Wirklich ist jedes Kind gewissermaßen ein Genie, und jedes Genie gewissermaßen ein Kind. Die Verwandtschaft Beider zeigt sich zunächst in der Naivetät und erhabenen Einfalt, welche ein Grundzug des ächten Genies ist(. . .). Jedes Genie ist schon darum ein großes Kind, weil es in die Welt hineinschaut als in ein Fremdes, ein Schauspiel (. . .).*“⁴¹ Das gemein-ro-

³⁹ Mozart: Briefe (Vgl. Anm. 20) Bd. IV, S. 199 f.

⁴⁰ Der Vergleich mit Raffael ist historisch zuerst belegt bei Niemtschek (vgl. Anm. 4), S. 12. – Friedrich Rochlitz: Raffael und Mozart, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 2, 1800, Nr. 37, Sp. 641–653.

⁴¹ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Ergänzungen zum dritten Buch, Kap. 31, zitiert nach: Zürcher Ausgabe, Werke Bd. IV, Zürich 1977, S. 468.

mantische Motiv der Lebensfremde, der Heimat des Genies in einer transzendenten Welt, aber auch das Motiv des Zuschauers im großen Welttheater und die Vorstellung vom Maskenspiel in der Welt werden hier verschränkt. Mit dieser Legende vom göttlichen Kind verwandt sind die das unbegreifliche Genie Mozarts deutenden Vorstellungen vom dämonisch besessenen Künstler. Hier werden Mozarts phänomenales Gedächtnis, sein ruheloses Schaffen unter Druck und seine schier unfassbar rasche Kompositionsweise, zudem im Zustand der Zerstreuung und gesuchten Unruhe, zu erklären versucht. Goethe, welcher den genialen Komponisten Mozart grenzenlos bewundert und neben der „Zauberflöte“ insbesondere den „Don Giovanni“ zeitlebens als eine „geistige Schöpfung“ par excellence angesehen hat, soll Eckermanns Aufzeichnungen vom 20. Juni 1831 gemäß über den „Don Juan“ (der von Klassikern wie Romantikern, ja noch bis ins spätere 19. Jahrhundert als Inbegriff der Gattung und als die Oper der Opern geschätzt worden ist) geäußert haben, die Existenz eines derartigen Meisterwerks sei überhaupt nur so erklärbar, daß hier *„der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot“*.⁴²

Noch die jüngst erschienene Mozart-Biographie von Hartmut Gagelmann mit dem witzig-ironischen Titel „Mozart hat nie gelebt“ zieht den Gedanken der Medialität Mozarts ernstlich in Betracht, ohne aber eine mythologische Deutung damit zu verbinden.⁴³ Auch Gagelmann macht geltend, daß vom Genie im Sinne eines selbstmächtigen Subjekts bei Mozart nicht die Rede sein könne. Die neuzeitlichen Geniekonzepte, also die prometheische oder die romantische Auffassung vom Schöpfer und der autonomen Produktion, mit ihren subjekttheoretischen Begründungen können im Falle Mozarts kaum berufen werden; wenngleich als historisches Erklärungsschema die seit 1800 übliche Parallelisierung Mozarts mit den Genies Raffael und Shakespeare hier zu erinnern wäre: vielleicht problematische Versuche einer rationalen Klärung der Ambivalenzen und Komplexität Mozartschen Kunstgeistes. Wollte man (aus der Sicht eines entschiedenen Skeptikers) überhaupt an dieser Kategorie festhalten, müßte man einen neuen,

⁴² Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. v. Fritz Bergemann, Bd. 2 (Insel TB 500), Frankfurt a. M. 1981, S. 707.

⁴³ Hartmut Gagelmann: Mozart hat nie gelebt. Eine kritische Bilanz, Freiburg i. Br. 1990.

„nur auf ihn zutreffenden Geniebegriff“ entwickeln.⁴⁴ Gagelmann konstatiert, die brennende Frage, „was in dem Menschen vorgegangen sein mag“, der ein quantitativ wie qualitativ derartig gewaltiges Werk geschaffen hat, sei bis heute ohne eine überzeugende Erklärung geblieben.⁴⁵ Mozart sei gar nicht als ein bewußt gestaltender Künstler vorstellbar. Deshalb gibt der moderne Biograph zu bedenken, ob die Künstlerexistenz Mozarts nicht möglicherweise unabhängig von der Person, dem bürgerlichen Ich, in der Reduktion auf eine mediale Rolle (Funktion) explizierbar wäre. Aus den Verlegenheiten, in welche die Skeptiker spätestens seit Hildesheimers radikalen Thesen geraten sind, zieht Gagelmann die Konsequenz und kommt zu der geistreichen Überlegung, ob nicht die kausale Beziehung von Künstler und Werk, Genie als schöpferisches Subjekt und Musik als dessen Produkt, im Falle Mozarts umzukehren sei, derart, daß vielleicht das geniale Werk hier den Künstler hervorgebracht habe:

„Das Werk ist durch den Menschen hindurchgekommen wie durch eine offene Tür, oder wie durch ein Fenster, durch das Licht in unsere Welt schien. Das Fenster zerbrach, aber das Licht scheint weiter. Am Morgen des 5. Dezember 1791 war die Trennung vollzogen. Johann Gottlieb Mozart war tot. Wolfgang Amadeus Mozart aber ist nie gestorben.“⁴⁶

Um Mozarts Todesumstände und -ursachen haben sich schon unmittelbar nach dem factum die meisten Legenden gebildet. Der Prager Universitätsprofessor Franz Niemtschek, ein Freund und Bewunderer Mozarts, hat in seiner 1798 publizierten Biographie als einer der ersten die dann immer wieder vertretene Giftmordhypothese in Betracht gezogen, ohne allerdings einen bestimmten Täter zu nennen. Er wie später auch Nissen berichten, Mozart habe bei einer Ausfahrt mit Constanze in den Prater vom Tod gesprochen: er könne sich nicht von dem ihn verfolgenden Gedanken loswinden, daß man ihm Gift gegeben habe.⁴⁷ Erst durch die 1829 erschienenen Aufzeichnungen des englischen Verlegers Novello weiß man von Mozarts Dementi. Er sei damals – so berichtet Constanze – krank gewesen und habe seine Wahnidee widerrufen.⁴⁸ Die Krankheitsanalyse von Peter Davies (1984) hat beides

⁴⁴ Ebd., S. 259.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 11.

⁴⁶ Ebd., S. 285.

⁴⁷ Vgl. Niemtschek (Vgl. Anm. 4), S. 47.

⁴⁸ Vgl. Robbins Landon (vgl. Anm. 29), S. 190 ff. und Novello: A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the year 1829, tran-

wahrscheinlich gemacht: Mozarts partielle depressive Wahnvorstellungen als Symptome eines chronischen Nierenleidens bieten eine durchaus plausible Erklärung.⁴⁹

Niemtschek hält es immerhin für möglich, daß Mozart Opfer des Neides und Hasses der Italiener in Wien geworden. Die hier vorausgesetzte Todfeindschaft zweier „Parteien“, der patriotischen Deutschen, als deren Repräsentant Mozart gilt, und der „Welschen“, hat es jedoch nachweislich in dieser Radikalität in Wien nicht gegeben. Zudem kann Salieri, mit dem bald die Giftmordlegende verbunden werden sollte, kaum als typischer Parteigänger der Mozartfeinde angesehen werden.⁵⁰

Noch abwegiger erscheint die Vermutung, Mozart sei ein Opfer der Freimaurer geworden, weil er deren Geheimnisse in der „Zauberflöte“ verraten habe. Dagegen sprechen die Tatsache, daß der Textdichter Schikaneder „verschont“ blieb; außerdem der Umstand einer würdigen Totenfeier der Freimaurer für Mozart.⁵¹

Der Vollständigkeit halber bleibt auf die sogenannte Requiem-Legende zu verweisen, nicht zuletzt, weil sie in der poetischen Mozart-Deutung eine Rolle spielt. Auch sie geht später, allerdings durch Mozart selbst und durch die ersten Biographen in die Welt gesetzt, auf das Konto romantischer Genie-Verklärungen. Alles Mysteriöse ist längst aufgeklärt, der anonyme Auftraggeber als der Graf Walsegg identifiziert, die Erscheinung des „grauen Boten“ aus einer ‚anderen Welt‘ als ganz irdischer Diener eben dieses Grafen. Die Interpretation des Requiems als Mozarts „Schwanengesang“ bleibt letztlich unbeweisbar.⁵²

*

Die im Folgenden näher betrachteten literarischen „Suchbilder“ sind mit Bedacht ausgewählt. Sie zählen zu den „gültigen“ und

skribiert u. kompiliert v. Nerina Medici di Marignano, hrsg. v. Rosemary Hughes, London 1955, S. 124 ff.

⁴⁹ Peter J. Davies: Mozart's Illnesses and Death, in: Musical Times, CXXVII, 1984, S. 437 ff., 554 ff.

⁵⁰ Vgl. hierzu: Volkmar Braunbehrens: Mozart in Wien, 6. Aufl. München 1991 (= Serie Piper 8233), S. 181 ff.

⁵¹ Vgl. zu den Argumenten gegen diese Ritualmordhypothese: Robbins Landon (vgl. Anm. 29), S. 163.

⁵² Vgl. die Version bei Niemtschek („eben so geheimnißvoll als merkwürdig“), siehe Anm. 4, S. 45 ff. – Die neueste Darstellung des ganzen Legendenkomplexes und der Aufklärung bei: Christoph Wolff: Mozarts Requiem. Geschichte-Musik-Dokumente, München/Kassel etc. 1991 (= dtv/Bärenreiter 4565).

reflektierten Gestaltungen. Im Unterschied zu den Thesen Hildesheimers und Gagelmanns fragen sie nach dem Geheimnis des Genies, das ihnen mit der Person und dem Charakter Mozarts unlösbar verbunden ist.⁵³ Auch setzen diese Gestaltungen die Mitteilbarkeit des Menschen Mozart voraus; und sie fragen nach den Vermittlungen. Die thematisch eng verknüpften dramatischen Gestaltungen Puschkins und Shaffers konzentrieren sich auf die historisch wie menschlich denkwürdige Konstellation „Mozart und Salieri“. Die eingangs bereits genannte Novelle Mörikes beleuchtet den Themenkreis „Mozart und Don Juan“. Alle drei Texte richten ihr Interesse auf die Frage nach den inneren Zusammenhängen zwischen dem schöpferischen Genie, seinen Inspirationsquellen und seinem Verhältnis zum Tod. Und in allen drei Mozart-Bildern bildet die Frage nach der Wirkung des großen Genies auf seine Zeitgenossen einen Brennpunkt.

Alexander Puschkins 1830 entstandene „kleine Tragödie“, 1898 von Rimskij-Korsakow vertont unter demselben Titel: „*Mozart und Salieri*“ (ein Einakter)⁵⁴, bedient sich des sensationellen „Jahrhundert-Gerüchts“, der Salieri-Giftmord-Legende. Doch fungiert die übrigens schon damals widerlegte Hypothese⁵⁵ im Stück bloß als vordergründiges Intrigenmotiv; und sie liefert ein freilich ausdrucksstarkes Mittel der Selbstdarstellung eines verzweifelt mit sich selbst, seinem Schicksal und Gott hadernnden Salieri. Puschkin geht es also nicht um historische Wahrheit. Vielmehr tritt bei ihm die zäh fortlebende und hier bewußt zitierte Legende in den Dienst eines psychologischen Interesses und der Beleuchtung eines den Romantiker Puschkin angehenden grundsätzlichen Problems künstlerischer Identitätsfindung. Als Exempel- und Perspektivfigur wählt der Autor Mozarts Wiener Zeitgenossen und Kontrahen-

⁵³ Mit Recht argumentiert m. E. Norbert Elias gegen eine Dichotomie von Künstler und Person(Charakter) mit der Präferenz eines romantisch-idealisierenden Geniebildes auf Kosten des Menschen (hauptsächlich gegen Hildesheimer)! und betont die unlösbare Einheit von Künstler und Mensch im Falle Mozarts. Vgl. N. Elias (vgl. Anm. 29), S. 68 ff.

⁵⁴ Alexander Puschkin: *Mozart und Salieri* (zweisprachige Ausgabe) Übersetzung u. Nachwort v. Kay Borowsky, Stuttgart 1985 (= RUB 8094). Zur Rezeption der deutschen Romantik bei Puschkin vgl. Gerhart Hoffmeister: *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart 1978 (Slg. Metzler 170), S. 88 ff. und die dort angegebene Literatur.

⁵⁵ Vgl. Robbins Landon (Anm. 29), S. 213 ff. – Das für die Widerlegung der Legende wichtige Quellen-Material findet man übersichtlich bei H. Gagelmann präsentiert.

ten. Und Puschkin fragt nicht, welche Motive Salieri für eine Vergiftung Mozarts etwa gehabt hat (im Sinne eines nochmals aufzurollenden Kriminalfalles und der damit verbundenen psychologischen Recherchen), sondern unter der Voraussetzung eines künstlerischen Interesses und mithin einer Fiktion: welche Motive ihn denn zum Giftmord hätten treiben können.

Puschkin konfrontiert zwei grundverschiedene Künstler: das naive Genie, welches sein Werk göttlicher Inspiration verdankt, ohne aber darum zu wissen; und den gelehrten, reflektierten und theoriegeleitet arbeitenden Komponisten Salieri, der seinen Ruhm ausschließlich konstantem Ringen und unerbittlichem Fleiß verdankt. Wieder einmal stellt sich die Erinnerung an Schillers Oppositionsschema des naiven und des sentimentalischen Künstlers ein: Salieri erscheint als der sich selbst problematische und sich in seiner Arbeit aufreibende Komponist, Mozart als kindlich-naiver Musensohn, dem die genialen Ideen offenbar mühelos zufallen. Solche göttlich geschenkte und naiv erfahrene Vollendung erweckt Salieris Neid, aber vor allem das Bewußtsein ungerechter, schicksalhafter Benachteiligung, ja göttlicher Ungnade. Hinzu kommt das Ärgernis Mozartscher Selbstdarstellung: dessen indifferente, in den Augen Salieris (und der Welt) unverantwortliche, geradezu „unmoralische“ und undankbare „Verwaltung“ seiner künstlerischen Gaben. Mozart scheint die angemessene Reproduktion und Wiedergabe seiner genialen Kunst überhaupt nicht zu interessieren. Die Verpflichtung auf eine der Kunst würdige Form der Vermittlung an die Öffentlichkeit, ja der Gedanke an eine Traditionsbildung oder die Stiftung einer Schule scheint jenseits seiner Vorstellungen zu liegen. Mozart spielt die ihm zugefallene Rolle des Genies ohne Glanz, Ernst und Würde. Und er erfüllt in keiner Weise den erwarteten Vorbildcharakter. Puschkins Salieri scheint Mozart mit Kants normativen Bestimmungen des Genies als einer mustergültigen Originalität zu messen.⁵⁶ Es will geradezu scheinen, als ob Salieris moralische Kritik Maßstäbe eines mehr denn rigiden Kantianers anlegen wollte, gelten sie doch einem unvergleichlichen Genie! Dessen zum Himmel schreiende Würdelosigkeit im menschlichen Auftreten gilt dem Italiener nicht bloß als ein unverzeihlicher moralischer Defekt; in den Augen des göttlich beauftragten Künstlers ist dies ein weit größerer Frevel. Vor dem Richtstuhl der göttlichen Kunst muß Mozart sogar der Todsünde be-

⁵⁶ Vgl. Kant: Kritik der Urteilkraft § 46.

zichtigt werden. Und hier zeigt sich, daß Puschkins Theaterstück – in einer geistesgeschichtlichen Optik – Ideen romantischer Kunstreligion doch recht nahesteht. Wenn Mozarts unbedenkliches Verhältnis zur eigenen Musik in Salieris Augen als Verrat an der heiligen Kunst erscheint, dann klingt hier ein aus der deutschen Romantik vertrautes Motiv an: in Wackenroders „Herzensergießungen“ (vor allem in der „Berglinger“-Geschichte) oder in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen (etwa im „Ritter Gluck“ oder in den „Kreisleriana“) spielt es eine zentrale Rolle.⁵⁷

Bei Puschkin figuriert Salieri als Moralist und Richter im Namen romantischer Kunstfrömmigkeit, als ein entschiedener Anwalt dessen, der sein durch Mozart offenbar beflecktes Idealbild vom göttlichen Genie reinigen und sein Ideal gegen die unvollkommene Verkörperung in der Person seines Rivalen behaupten will. Mehr noch: Salieri glaubt dies Idealbild im Interesse der Kultur und der Geschichte gegen Mozart verteidigen, ja es für die Gegenwart und Zukunft retten zu müssen. Der Idealtypus des Genies wird gegen den konkreten Menschen ausgespielt. Da Mozart diesen Typus nicht angemessen repräsentiert, bedarf es einer rigiden Maßnahme: der Frevler muß büßen. Die Bewahrung der reinen Idee des Genies erfordert das Opfer des Individuums Mozart. Puschkin inszeniert diese Radikallösung, deren Konsequenz hier die Tragödie heißt. Salieri rechtfertigt seinen Giftmord mit dem Argument, die Nachwelt fordere eine von allem Makel gereinigte Idee des Genies Mozart. Diese aber ist nur zu erhalten um den Preis der Vernichtung des Menschen. Immerhin wird der Name bleiben und als die Inkarnation der Idee des Genies Mozart ein Gedächtnis stiften, wenn es auch der – seit E. T. A. Hoffmann eingebürgerte – Wunschname „Amadeus“ sein wird, der in die Historie eingeht. Mozart selber hat sich bekanntlich nie so genannt. Die Tatsache, daß der Anwalt der Künstlerzunft ebenfalls unwürdig, verzweifelt und ressentimentgeladen handelt, wirft ein

⁵⁷ Das Motiv begegnet nicht nur bei Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Es ist dem Thema romantischer Kunstreligion inhärent. Hierzu vgl. z. B.: Martin Bollacher: Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstauffassung, in GRM 30, 1980, S. 377–394 und Christa Karoli: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik, Bonn 1968 (vor allem zu E. T. A. Hoffmann). Über Hoffmann, den Puschkin kannte, dürfte u. a. der Problemkomplex der Kunstreligion, wie er sich in der deutschen Literatur der Epoche ausgeprägt hat, der russischen Romantik vermittelt sein.

tragikomisches Licht auf den selbsternannten, selbstgerechten Giftmörder. Das dramatische Geschehen beginnt mit einem Monolog des durch Mozart um seinen gerechten Lohn gebrachten Künstlers. Salieri hadert mit dem Himmel – und mit sich selbst:

„Ich verspüre Neid; so tief, so qualvoll tief sitzt dieser Neid! – O Himmel! Ist das gerecht, wenn man die heilige Gabe: unsterbliches Genie, nicht als Belohnung für heiße Liebe und für Selbstaufgabe, für Fleiß und Arbeit und Gebet empfängt – wenn sie das Haupt des Unvernünftigen, des Bummelers, hell bestrahlt? . . . O Mozart, Mozart!“⁵⁸

Dann betritt Mozart die Bühne zusammen mit einem blinden Geiger, den er zufällig in einem Gasthaus aufgetrieben und den er auffordert, seine (Mozarts) eigene Musik zu spielen, woran er sich mit offensichtlichem Genuß der grotesk-komischen, weil reichlich unvollkommenen Aufführung des „armen Spielmanns“ nach Herzenslust ergötzt. Salieri reagiert humorlos-konsterniert: er kann in der komischen Szene bloß eine unstatthafte Verhöhnung der großen Musik sehen. Er verwünscht den lächerlich wirkenden Geiger, diesen „Farbenkleckser“, der ihm „die Madonna Raffaels verhunzt“.⁵⁹ Interessant ist hier die erneute Zitation des seit Rochlitz zum Topos gewordenen Vergleichs: Mozart als der Prototyp des „klassischen“ Malers Raffael in der Musik! Aber in romantischer Optik verrät dies Bild nicht allein eine komische Trübung der Reinheit Mozartscher Tonkunst, sondern deutet zugleich auf die religiöse Bedeutung des ästhetischen Problems: Raffael gilt nämlich den Romantikern nicht als Repräsentant klassizistischer Formvollendung allein, sondern mit Rücksicht auf die Inhalte seiner Gemälde als Inbegriff des christlich-frommen Künstlers.⁶⁰ Und deshalb spielt Salieris Vergleich eben auch an auf die Profanierung der „heiligen Kunst“, die Mozart in seinem Übermut und in seiner Indifferenz als Musik sogar noch gelten läßt.

Beiläufig wartet Mozart in derselben Szene mit einer soeben nebenbei komponierten Bagatelle (seinen „Don Juan“ betreffend) auf. Und Salieri ist ganz hingerissen vor Bewunderung:

⁵⁸ Alexander Puschkin (vgl. Anm. 54), S. 9.

⁵⁹ Ebd., S. 11.

⁶⁰ Niemtschek hat wohl die „klassizistische“ Lesart nahegelegt; durch die romantische Interpretation Raffaels als des Repräsentanten der reinen christlichen Kunst wird bei Wackenroder aber die religiöse Qualität gewichtet; und die ist für Puschkin maßgebend. Zum Thema vgl.: Friedrich Strack: Die „göttliche Kunst und ihre Sprache“. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis, in: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium, hrsg. v. Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 369–391.

*„Oh, welche Tiefe ist das!
O welche Kühnheit, welche Harmonie!
Du, Mozart, bist ein Gott und weißt es nicht;
ich weiß es, ich.“*

Daraufhin reagiert freilich der Angesprochene wie eine Hanswurstfigur aus einer Typenkomödie, wieder einmal sich selbst spielend:

*„Pah! Wirklich? Mag ja sein . . .
Nur – meine Göttlichkeit hat starken Hunger.“⁶¹*

Diese – das Pathos komisch brechende, den in Mozarts Briefen oft begegnenden selbstinszenierten Possenspielen nachempfundene – Replik liefert Salieri das Stichwort für eine Einladung Mozarts ins nahe Gasthaus. Und hier reift der längst erwogene Plan, seinen Schicksalsauftrag zu erfüllen und Mozarts Vergiftung in die Tat umzusetzen. Pathos und Sendungsbewußtsein verbinden sich:

„ich bin auserwählt, ihn anzuhalten – sonst gehn alle unter, wir alle, Priester, Diener der Musik, nicht ich allein mit meinem matten Ruhm . . . Wem nützt es, wenn ein Mozart weiterlebt? (. . .) – er wird uns keinen Erben hinterlassen. Was nützt er denn?“⁶²

Mozart trinkt ahnungslos aus dem Giftglas, und er trinkt seinem Mörder zu, leutselig auf ihren „wahrhaft-engen Bund“ anstoßend, ehe er auf dem Klavier aus seinem Requiem spielt, unwissentlich seine eigene Totenmesse „zelebrierend“. Salieri aber ertrinkt im Selbstmitleid, seine Rolle als vom Schicksal ausersehener Mörder zur Rettung der Idee des Genies eher komisch zuende spielend: *„Solche Tränen vergoß ich nie: so schmerzlich und so süß, als hätt' ich eine schwere Pflicht erfüllt, (. . .).“⁶³*

*

Auch der englische Dramatiker *Peter Shaffer*, dessen Theaterstück „*Amadeus*“⁶⁴ 1979 in London Premiere feierte und seit 1981 dann

⁶¹ Alexander Puschkin (vgl. Anm. 54), S. 13.

⁶² Ebd., S. 13 und 15.

⁶³ Ebd., S. 23.

⁶⁴ Peter Shaffer: *Amadeus*, London 1980, deutsche Übers. v. Nina Adler, Frankfurt a. M. 1982 (= Fischer TB 7063).

mit großem Erfolg in Deutschland gespielt wurde, beleuchtet (wie Puschkin) die Mozart-Gestalt aus der Perspektive des Rivalen Salieri. Das wird nicht zuletzt durch dessen dramatische Rolle im Stück betont, wenn er nämlich als „Erzähler“, Regisseur seiner eigenen Tragödie und Beichtender coram publico fungiert.

Auch bei Shaffer kehren die traditionellen Motive des durch Erkenntnis von Mozarts Genie und Neid auf den Bevorzugten korrumpierten Charakters wieder. Auch Shaffers Salieri treibt das Ärgernis am Widerspruch von göttlichem Genie und ordinärer Lebenshaltung Mozarts in offene Rebellion. Und auch diese Figur versucht sich im Namen der Kunst und als Anwalt der Mittelmäßigen zu rechtfertigen. Freilich erscheint das tragische Pathos stärker gebrochen; und gelegentlich alles Beschwerte der Thematik ins Klima des Theatralisch-Spielerischen, ja des Ironisch-Komischen gerückt. Wesentlich verändert hat Shaffer die Methode der Vergiftung Mozarts. Die strategischen Mittel Salieris werden mit Raffinement inszeniert. Eine theaterwirksam und luzide in Szene gesetzte Kombination der die Handlung tragenden Lebenstopoi vom arglosen „Kind“ Mozart und vom Opfer eines Giftmords integriert geschickt sämtliche aus den Mozartiana bekannten Lebens- und Legendenmotive, die sich auf Mozarts letzte Wiener Jahre, das Requiem und die Todesumstände beziehen. Shaffer versteht es, die bunte Vielfalt der authentischen wie apokryphen Bilder Mozarts kaleidoskopartig zu präsentieren. Und er weiß mit dem Blick für effektvolle theatralische Arrangements viele aus den Briefen vertraute Rollenspiele Mozarts, dessen Selbstpersiflagen und kindlich-kindischen Spielereien für sein Stück zu nutzen. Vor allem aber erfährt die mit Salieri verknüpfte Giftmordlegende eine bedeutsame Modifikation. Shaffer operiert mit den dramatisch darstellbaren Möglichkeiten der psychologischen Sublimation der Vernichtung. Salieri erscheint bei ihm nicht mehr als der zuletzt ungeschützt und verzweifelt-selbstmitleidig dastehende brutale Mörder.

Fast möchte man vermuten, Shaffer habe sich durch einen Bericht Novellos vom 15. Juli 1829 inspirieren lassen und aus dieser Quelle die Idee, ja die Konzeption zu seinem Theaterstück gewonnen: *„Der Sohn (Mozarts; d. Vf.) verneint, Salieri habe seinen Vater vergiftet, obwohl letzterer es glaubte, und Salieri selbst bekannte sich in seinen letzten Augenblicken dazu, aber da sein ganzes Leben von Kaben und Intrigen verbittert war, darf zu Recht von ihm gesagt werden, daß er sein (Mozarts) Leben vergiftet hat, und dieser*

*Gedanke, meint der Sohn, hat den bemitleidenswerten Mann bei seinem Tod verfolgt.*⁶⁵

Hier scheint doch die metaphorische Auffassung der Vergiftung schon vorgebildet. Nicht nur das; auch die geheime Dialektik solcher gemeinen Handlung, derzufolge schließlich der „Täter“ selbst zum Opfer wird, klingt in diesem Text bereits an.

Shaffers Salieri bekennt denn auch seinen teuflischen Plan der psychischen und existentiellen Vergiftung Mozarts. Und er läßt in der ihn selbst quälenden Erinnerung die Szenen noch einmal Revue passieren, in denen die taktischen Mittel systematisch betriebener Verelendung Mozarts, die Strategien des Aushungerns, Erfolge gezeitigt haben. Dazu zählen die Verhinderungen einer Karriere Mozarts bei Hofe, die gnadenlose Ausnutzung von Schwächen, die versuchte Erpressung Constanzes, schließlich die blasphemischen Formen der Rache des von Gott Benachteiligten: das diabolische Maskenspiel des rächenden Vaters Mozarts in der Rolle des Komturs und vor allem in der Doppelgänger-Rolle des Requiem-Todesboten, womit Salieri sich zerstörerisch in Mozarts Inneres und in seine Träume einschleicht, um ihn auf diese Weise zu vergiften. Salieris Kampf gegen Mozart ist in Shaffers Stück aber im Grunde ein Kampf gegen sich selbst – und gegen Gott, und zwar durch Mozart als notwendiges Opfer. Denn dies Motiv der Rebellion gegen seinen Gott, mit dem er (Salieri) doch einen Pakt geschlossen und der ihm den Lohn der Tugend und des Fleißes versagt, stattdessen den unwürdigen Mozart als sein Offenbarungsmedium erwählt hat; dies an Hiob erinnernde Rechten mit dem Schöpfer erscheint im „Amadeus“-Drama als ein neues, die überlieferte Version der Giftmordlegende erweiterndes Motiv. In Ermangelung einer erwarteten göttlichen Reaktion, welche Zeichen einer Annahme des Kampfes wäre, auch aus enttäuschter Hoffnung auf einen göttlichen Richterspruch, den er trotzig zu provozieren versucht, versteigt sich Salieri zuletzt zu einem hybriden Racheakt gegen den Schöpfer, indem er dessen Medium Mozart seelisch und physisch zugrunde richtet. Und um wenigstens an der Legende des göttlichen Kindes teilzuhaben und also selber in die Legende einzugehen, läßt der unter seiner Mediokrität leidende Salieri in Shaffers Version das Gerücht austreuen, Mozart vergiftet zu haben.

⁶⁵ Novellos Bericht vom 15. 7. 1829 wird zitiert bei Robbins Landon (vgl. Anm. 29), S. 193.

So subtil und modern die psychologische Interpretation der Giftmordlegende erscheinen mag; in anderer, d. h. motiv- und ideengeschichtlicher Hinsicht bleibt die „Tragödie“ Salieris doch erst vor dem Hintergrund des traditionellen romantisch-metaphysischen Kunstbegriffs und der noch einmal zitierten Idee einer romantischen Kunstreligion erklärbar. Freilich wird man vom bewußt Spielerischen und Theatralisch-Parodistischen nicht ganz absehen dürfen. Dies markiert denn doch die moderne Distanz zum romantischen Pathos und läßt Shaffers „Amadeus“ als ein wissend-spätromantisches und historisierendes Bühnenspektakel verstehen.

*

Im Unterschied zu den literarischen Mozart-Bildern von Puschkin und Shaffer, die beide das Genie in seiner Wirkung auf die Mitwelt, insbesondere auf den zeitgenössischen Rivalen Salieri zeigen, wählt *Eduard Mörikes* poetische Jubiläumsgabe zum hundertsten Geburtstag Mozarts, die 1856 erschienene Novelle „*Mozart auf der Reise nach Prag*“⁶⁶, eine doppelte Darstellungsperspektive. Schon der komplexen Erzählform, der Verschränkung von auktorial-ironischer Erzählung, Beleuchtung Mozarts aus der Optik Konstanzes und erfundener Figuren seiner Lebenswelt einerseits mit einer dem Ganzen integrierten Selbstdarstellung (hauptsächlich in Form einer von Mozart selbst erzählten Erinnerung an eine bedeutsame Kindheitsepisode in Italien) andererseits, ist der Versuch ablesbar, ein potenziertes „*Gleichniß*“ des „*Mozartischen Geistes*“⁶⁷ zu entwerfen. Alles Dramatisch-Sensationelle bleibt ausgespart; der um Salieri sich rankende Legendenkomplex spielt überhaupt nur noch als ein überdies ironisch behandeltes Nebenmotiv eine Rolle: lediglich in Konstanzes Traum von einer Karriere ihres Mannes in Berlin findet der „*Todfeind*“ und „*ver-*

⁶⁶ Mörikes Erzählung wird hier zitiert nach der Erstausgabe, erschienen Stuttgart und Augsburg 1856. – Der reichhaltigen Forschungsliteratur zur Novelle verdanke ich viele Anregungen. Besonders hilfreich waren mir neben den schon genannten Arbeiten von H. J. Kreutzer und J. Schmidt die Aufsätze von Benno von Wiese: Mozart auf der Reise nach Prag, in: Eduard Mörike, hrsg. v. Victor G. Doerksen, Darmstadt 1975 (= WdF Bd. 116), S. 380–398 sowie der Beitrag von Raymond Immerwahr: Apokalyptische Posaunen: Die Entstehungsgeschichte von Mörikes ‚Mozart auf der Reise nach Prag‘ in: ebd., S. 399–425. Außerdem möchte ich nennen: Horst Steinmetz: Eduard Mörikes Erzählungen, Stuttgart 1969.

⁶⁷ Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag, ebd., S. 53.

wünschte giftige (. . .) *Salieri*⁶⁸ als potentieller Neider seinen Part – oder gelegentlich als beliebtes Objekt gesellschaftlichen Spottes im satirisch-parodistischen Lied.

Mörikes ebenso subtil wie liebevoll gearbeitetes „*Charaktergemälde*“ („*das erste seiner Art, soviel ich weiß*“⁶⁹ – wie der Autor seinem Verleger Cotta zu verstehen gibt, damit auch das Innovative seiner Erzählung betonend) zeigt den Komponisten auf einer Station seiner zweiten Reise in die böhmische Metropole, und zwar zur Uraufführung seines „Don Giovanni“ im Oktober 1787. Mörike verarbeitet verschiedene Anekdoten- und Legendenmotive, und er nutzt als Hauptquelle Ulibischeffs Mozart-Darstellung. Nissen hat er offenbar bewußt erst nach Abschluß seiner Novelle gelesen, weil er sich durch das hier neu ausgebreitete Quellenmaterial nicht irritieren lassen wollte. Über seinen literarischen Plan erfährt man aus einem Brief an seinen Verleger vom 6. Mai 1855 Näheres: er habe einen Tag aus Mozarts Leben und das verehrte Genie im ungebrochenen Verhältnis zur Gesellschaft darstellen wollen, „*wobei, mit Zugrundelegung frei erfundener Situationen vorzüglich die heitere Seite zu lebendiger, konzentrierter Anschauung gebracht werden sollte.*“⁷⁰ Der „fruchtbare Moment“ für dies Vorhaben einer Konzentration von Mozarts Künstlerexistenz wird mit Bedacht gewählt: eine Situation aus Mozarts später Lebensphase kommt in Betracht, weil das Motiv der Todesahnungen bedeutsam wird; und ein produktiver Augenblick der Vorbereitung der „absoluten Oper“ (möglicherweise auch eine Anregung durch Ulibischeffs enthusiastische, nur Kierkegaards geistreicher Interpretation in „Entweder-Oder“ vergleichbare Analyse)⁷¹ mußte es sein. Mozart erscheint auf dem Weg zu seiner Vollenendung. Mörike wählt diese Lebensstation, um dem Geheimnis des Menschen und des Genies auf die Spur zu kommen. Doch dazu bedarf es eines mitteilbaren Mozart, der denn auch als durchaus Geselliger und überdies als Erzähler in der Novelle auftritt. Der

⁶⁸ Ebd., S. 24 f.

⁶⁹ Eduard Mörike, Brief an Cotta vom 6. 5. 1855 in: E. Mörike: Briefe, hrsg. v. Friedrich Seebaß, Tübingen o. J. (1939), S. 730.

⁷⁰ Ebd., S. 730.

⁷¹ Es gibt verblüffende Parallelen zwischen den enthusiastischen Don Juan-Interpretationen Ulibischeffs und Kierkegaards, so daß man geradezu einen kausalen Zusammenhang vermutet. Doch beide Deutungen erschienen im nämlichen Jahr 1843 unabhängig voneinander. Vgl. Alexander Ulibischeff (Anm. 1), 2. Aufl. Bd. III, S. 208–361 und Sören Kierkegaard: Entweder-Oder I, hrsg. v. Hermann Diem u. Walter Rest, Köln u. Otten 1960, S. 102ff.; 140–163.

eine bedeutende Augenblick wird kunstvoll dimensioniert: mit der Reise-Gegenwart verbindet sich Erinnerung an eine glückliche Zeit der Reise des Wunderkinds nach Italien. Und auch die Perspektive der Zukunft mit Träumen, Todesahnungen und Hoffnungen wird ausgeleuchtet. Vor allem aber durch die von Mozart selbst erzählte Erinnerung an eine neapolitanische Schifferpantomime gewinnt die Gestalt des Musikers Konturen. Mit dieser Erinnerung unlösbar verknüpft zeigt sich die gegenwärtige Inspiration: Erinnerung wirkt im Präsentischen produktiv. Nietzsche hat später – vielleicht im Blick auf diesen Brennpunkt von Mörikes Mozart-Novelle (?) – in ähnlicher Weise das Geheimnis von Mozarts Schaffensweise zu ergründen versucht und eine eigenwillige Korrektur der These vom „Kopf“-Komponisten vorgenommen: *„Mozart steht ganz anders <als Beethoven; d. Vf.> zu seinen Melodien: er findet seine Inspirationen nicht beim Hören von Musik, sondern im Schauen des Lebens, des bewegtesten südländischen Lebens: er träumte immer von Italien, wenn er nicht dort war.“*⁷² – Als Signatur von Mozarts Genie betont Mörike – durchaus im Einklang mit der überkommenen Legende vom Kind-Mann und romantischen Vorstellungen der Kindlichkeit des Genies – dessen kindlich-*„kecke Stegreifsprünge“*⁷³ im Leben, vor allem aber seine bedenkenlose Verschwendung der eigenen Person an den Augenblick und an seine Kunst. Dies geschieht freilich nicht ohne ironische Seitenblicke auf Mozarts geheime bürgerliche Wünsche und Sehnsüchte, die in einer Art Tagtraum evoziert und (wie schon Konstanzes Projektionen einer Karriere am preußischen Hof) vom Erzähler als ein hübsches *„Spiel mit bunten Seifenblasen einer erträumten Zukunft“*⁷⁴ bezeichnet werden. Die wiederum typisch romantische Sehnsucht nach dem sogenannten einfachen Leben und nach einer „unschuldigen Existenz“ im Einklang mit der Natur klingt auch an.⁷⁵ Romantischer Provenienz ist die Vorstellung der Lebensfremde des Künstlers, des notwendigen Ausgeschlossenenseins vom dauerhaften bürgerlichen Glück. Dies gilt als hoher Preis der Auserwähltheit, fordert die Kunst dem Menschen als Opfer ab.

⁷² Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, Zweiter Band, zweite Abt. („Der Wanderer und sein Schatten“, Nr. 152), zitiert nach: Fr. Nietzsche: Werke in 3 Bdn., hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. I, 8. Aufl. München 1977, S. 935.

⁷³ Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag (vgl. Anm. 66), S. 38.

⁷⁴ Ebd., S. 25.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 5 ff.; S. 83 f.

Mörike imaginiert ein vorwiegend heiteres Klima geradezu idyllisch anmutender Rokoko-Geselligkeit. Doch er öffnet immer wieder den Blick für Hintergründiges, für das Abgründige von Mozarts Genie. Dies geschieht hauptsächlich durch mythologisch-scherzhafte Winke; aber auch durch verschattende Anspielungen auf das Problem der „reißenden Zeit“⁷⁶, der Ruhelosigkeit, des vom Tode gezeichneten Künstlers. Durch das Motiv der Todesahnung werden die rokokohafte Szenerie wie auch das Ambiente einer Biedermeieridylle ständig gebrochen: der Erzähler läßt wissen, daß durch Mozarts angegriffene Gesundheit „*ein je und je wiederkehrender Zustand von Schwermut*“ genährt und die „*Ahnung eines frühzeitigen Todes*“ den Komponisten „*zuletzt auf Schritt und Tritt begleitete*“.⁷⁷

Mozarts gesellige Neigung findet auf der dargestellten Reise nach Prag an einem überhaupt nicht geplanten Aufenthaltsort, auf dem Schloß des Grafen Schinzberg, die schönste Erfüllung. Denn man feiert nochmals Eugenes Verlobungsfest. Und die Braut soll sich mit ihrer musikalischen Begabung und Sensibilität als Mozarts idealer Partner erweisen, als eine empfindsame Wahlverwandte. Doch das heitere Fest hat ein bedeutsames Vorspiel.

Nach der Ankunft im Dorf verspürt Mozart zunächst Lust zu einem Spaziergang im gräflichen Schloßpark. Dort fällt sein Blick auf einen Pomeranzenbaum, welcher „*voll der schönsten Früchte hing*“. Und dieser Augenblick weckt eine „*liebliche Erinnerung aus seiner Knabenzeit*“ in Italien.⁷⁸ In einem Zustand der Zerstreutheit und Selbstvergessenheit – denn es ist in Wahrheit ein Moment der Inspiration: Mozart gewinnt den Einfall zum Auftritt Zerlinas und Masettos zum Hochzeitsfest und zum folgenden Chor – greift er nach einer der neun Früchte am Orangenbaum und „vergreift“ sich unbewußt. Denn der Baum ist als symbolisches Brautgeschenk bestimmt, und die Sinnbildkraft ist an die vollständige Anzahl der Früchte geknüpft: eben an die neun Musen nämlich soll das Bäumchen erinnern.

Mozarts unwillentliche Zueignung der verbotenen Pomeranze deutet wie schon die symbolträchtige Zahl der Orangen auf My-

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 9: Mozarts Selbstanklage, seine Lebensversäumnisse betreffend. In diesem Zusammenhang heißt es summarisch: „Allmitteleist geht und rennt und saust das Leben hin – Herr Gott! bedenkt man's recht, es möcht' einem der Angstschweiß ausbrechen!“

⁷⁷ Ebd., S. 13.

⁷⁸ Ebd., S. 28.

thologisches. Der Graf Max wird mit seinem Widmungsgedicht für die Braut die Anspielungen in der Gesellschaft erhellen. In dessen geistreicher Rede rückt das Orangenbäumchen in das Beziehungsgeflecht antiker Mythologie: als „*Nachkömmling des viel gepriesenen Baums der Hesperiden*“.⁷⁹ Dessen Pfleger ist kein Geringerer als Gott Apoll selbst, der „*schöne (. . .) Früchte*“ wachsen läßt, „*dreimal drei, nach der Zahl der neun Schwestern*“⁸⁰, der Musen. Die Festgesellschaft vernimmt mit Entzückung, daß Apoll selber Verlangen nach den neun Früchten gehabt – wie offenbar Mozart im Garten. Die bewußte Identifizierung des Musengottes mit dem Komponisten verfehlt nicht ihre erheiternde Wirkung. Doch was hier als mythologischer Scherz kostümiert wird, erscheint in anderer Optik als ein ernstes Spiel mit hintergründigen Bedeutungszusammenhängen. Offenbar stiftet Mörike eine Beziehung zwischen den Motiven des Baums der Hesperiden, der Neunzahl der Musen mit Apoll und der ebenfalls selbstironisch-spielerischen Selbstbeichtigung Mozarts in seinem noch im Park nach entdecktem Orangen-„Raub“ entworfenen Entschuldigungsbrief an die Gräfin:

„*Hier sitze ich Unseliger in Ihrem Paradiese, wie weiland Adam, nachdem er den Apfel gekostet. Das Unglück ist geschehen, und ich kann nicht einmal die Schuld auf eine gute Eva schieben, (. . .).*“⁸¹ Mozarts „Raub“ einer der neun Pomeranzen (Musen) signalisiert im Lichte biblischer Mythologie einen Sündenfall und also letztlich Todesverfallenheit.

Hinweise auf den Tod durchziehen Mörikes ganze Novelle. Das Thema wird auch angeschlagen, wenn Mozart in der Gesellschaft die Kirchhofszenen mit dem Komtur vorträgt. Don Juan frevelt wie Mozart, wenn er einen Toten zum Mahl lädt, damit „*im ungeheuren Eigenwillen den ewigen Ordnungen trotzend*“.⁸² Mythologisch gesehen widersetzt sich auch Mozart göttlichen Ordnungen. Er pflückt vom Baum der Hesperiden eine verbotene Frucht, um in den Musenbezirk einzudringen und göttlicher Inspiration teilhaftig zu werden. Im Augenblick der Inspiration erfährt Mozart das höchste Glück. Doch dieser Kairos bleibt verschattet und ohne Dauer. Ein Gefühl der glücklichen Zeitlosigkeit vermag das Genie nur im Zustand der Inspiration und des künstlerischen Schaffens

⁷⁹ Ebd., S. 64.

⁸⁰ Ebd., S. 65.

⁸¹ Ebd., S. 31.

⁸² Ebd., S. 104.

zu erreichen. Daraus begründet sich aber kein „*stetiges und rein befriedigtes Gefühl seiner selbst*“⁸³ als geschichtlich wirkende Erfahrung.

Als einen solchen Augenblick des Glücks – aber in seiner Zweideutigkeit – gestaltet Mörike die Gartenszene mit Mozarts Erinnerung an sein Italien-Erlebnis, dessen intensiv nachwirkende Kraft noch den gegenwärtigen Augenblick schöpferisch werden läßt. Im Zeichen dieses erfüllten Augenblicks verwandelt sich der besuchte Ort in ein unerwartetes Arkadien des Lebensglücks, an welchem die gräfliche Festgesellschaft lebhaften Anteil nehmen darf. Doch solches Glück besteht nur mit den dunklen prophetischen Zeichen zusammen. Beim Vortrag aus seiner Oper „Don Giovanni“ macht der Erzähler auf die unbewußte Selbstdarstellung Mozarts aufmerksam. Die apokalyptischen Posaunen der Friedhofszene und des Finales blasen nicht nur für den Frevler Don Juan. Ihr Klang erreicht auch Mozart selbst – und selbst am Tage des heiteren Gelingens:

*„Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht.“*⁸⁴

Mit der Musik der Oper dringt ein elegischer Ton in die dominante Sphäre der Heiterkeit. Mozarts Kontakt mit der göttlichen Welt, welchen die Museneingebung immer wieder herstellt, hat seinen hohen Preis. Eugenie, die sympathetische Musikverständige, ahnt Mozarts baldigen Tod. Doch sie begreift auch, weshalb Mozarts frühes Gezeichnetsein vom Tode einen höheren Sinn verbirgt: weil nämlich die Welt das Übermaß seiner genialen Schöpfungen nicht zu fassen vermag:

*„Es ward ihr so gewiß, so ganz gewiß, daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Gluth verzehre, daß er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Ueberfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge.“*⁸⁵ Mörikes poetisches „Suchbild“ gewinnt den Blick für Mozarts Genie als Mittler zwischen der Transzendenz, aus welcher seine Musik kommt, und dem Diesseits mit seinen komplexen Vermittlungen. Mörike beleuchtet den Charakter der Medialität, und im Unterschied zum modernen Skeptiker, der Ursprung und Quelle der

⁸³ Ebd., S. 10.

⁸⁴ Ebd., S. 102.

⁸⁵ Ebd., S. 111.

Inspiration nicht zu bestimmen weiß, gibt er noch einmal im Vertrauen auf die Wahrheit mythischer Bilder im Einklang mit romantischer Tradition eine metaphysische Begründung des Mozart-schen Genies.

Mögen die betrachteten dichterischen Mozart-Bilder ihre Berechtigung als „Suchbilder“ gewinnen, indem sie den Versuch einer Vermittlung des vielleicht inkommensurablen Genies gewagt und das Genie als Menschen nähergebracht haben – an die Grenze eines Geheimnisvollen und Unfaßbaren kommen letztlich auch sie. Diese Erfahrung bringt ein Diktum des großen Mozartvereh-rers Goethe zur Sprache, welches Eckermann mit dem Datum vom 14. Februar 1831 aufgezeichnet hat. Goethes Äußerung sich in Erinnerung zu rufen, rechtfertigt nicht allein der Umstand, daß man hier mit dem Zeugnis eines prominenten Zeitgenossen Mozarts konfrontiert wird und daraus eine Art Autoritätsbeweis für das Fortleben romantischer Kunstfrömmigkeit im 19. Jahrhundert gewinnen könnte. Gewiß läßt sich darin ein Reflex klassisch-romantischer Kunstmetaphysik erkennen; und nicht minder ein Zeugnis für Goethes eigene skeptisch-fromme Geniedeutung. Wichtiger indessen scheint der in diesem Ausspruch Goethes vermittelte Beitrag zum Problem: die Anerkennung der Grenzen rationaler Erkenntnis und aller poetischen Versuche, dem Phäno-men des Genies Mozart auf die Spur zu kommen:

*„Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gott-heit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstau-nen, und nicht begreifen, woher sie kommen.“*⁸⁶

*

⁸⁶ J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe (vgl. Anm. 42), Bd. I, S. 421.

Friedrich Kittler

Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien

Quand le mensonge défigure
Tout ce qui se passe ici-bas,
Peut-être de ma chambre obscure
Les tableaux ne déplairont pas.
La vérité dans cette optique
A tous les yeux se montrera.
Ma lanterne est vraiment magique:
Pour un sou vous verrez cela.
Musset

Solange die Kulturwissenschaften höhere Mathematik bestenfalls vom Hörensagen kennen, ist und bleibt auch die Medienwissenschaft Mediengeschichte. Ihren Analysen muß also entgehen, was an Medien als deren Technologie und Physiologie grundsätzlich nur in Formelapparaten angeschrieben werden kann. Eben darum aber wäre die Medienwissenschaft schlecht beraten, den Hochrechnungen oder Orakeln der Industrie, wie es zuweilen den Anschein hat, immer weiter nachzulaufen. Ihre Sache ist im Gegenteil die gesamte europäische Geschichte als Reich einer Schrift und damit auch einer Literatur, die ihre eigene Ablösung durch Medientechnologien erst ermöglicht haben.

Das Herausgebervorwort eines Romans, der von 1815 bis 1816 in Berlin erschien, enthielt folgende Adresse an seinen „geneigten Leser“:

Als ich mich einst in diesem [Kapuziner]Kloster [in B[amberg]] einige Tage aufhielt, zeigte mir der ehrwürdige Prior, die von dem Bruder Medardus nachgelassene, im Archiv aufbewahrte Papiere, als eine Merkwürdigkeit, und nur mit Mühe überwand ich des Priors Bedenken, sie mir mitzuteilen. Eigentlich, meinte der Alte, hätten diese Papiere verbrannt werden sollen.- Nicht ohne Furcht, du werdest des Priors Meinung sein, gebe ich dir, günstiger Leser! nun das aus jenen Papieren geformte Buch in die Hände. Entschließe dich dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen, und mit ihm das Schauerliche, Entsetzli-

che, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. (S. 7f.)¹

Die Elixire des Teufels, Hoffmanns erster Roman, sind also einerseits – in der üblichen Manuskriptfiktion eines Autors, der als bloßer Herausgeber firmiert – eine Drucklegung handschriftlicher Papiere, andererseits aber – in der Perspektive eines Lesers, der anstelle von Bücherverbrennungen diese Herausgeberperspektive übernommen hat – Projektionen einer Camera obscura. Im günstigsten Fall, nämlich unter Bedingungen zugewandter Lesergunst, geht das Medium Alphabet in Optik über. Der Romanleser, zum „treuen Gefährten“ des Romanhelden oder zum „innern Verwandten“ des Herausgebers (S. 153) befördert, ist aller Lektüremühe enthoben, denn er sieht, zwischen monastischer Finsternis und weltlicher Buntheit oszillierend, einen Film.

„– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!“², wird Baudelaire, vierzig Jahre später, einen Leser anreden, der, statt Buchstaben zu entziffern, optischen Halluzinationen aus seiner Hasischspfeife nachträumt². Nur daß im Jahr 1855 aus Hoffmanns literarischer Camera obscura, dank Niépce und Daguerre, längst die Photokamera geworden ist und aus ihrem technischen Gegenstück, der Laterna magica, dank Faraday und Stampfer ein Prototyp künftiger Filmprojektoren. Romantik als virtuelle Medientechnik, wie die Komplizenschaft zwischen Autor, Leser und Held sie trug, hat also selber dazu beigetragen, das unvordenkliche Schriftmonopol Europas zu sprengen und eine Literatur imaginärer Bilder durch Massenmedien wie Photographie oder Film abzulösen. Die Frage ist nur, was diese romantische Medienstrategie, „täuschend wie die Bilder einer Zauberlaterne, wie ein prismatisches Farbenbild, wie die atmosphärischen Farben“ zu verfahren³, im medienhistorischen Kontext Europas besagt hat.

Die Camera obscura als Technik, zweidimensionale Abbilder beleuchteter Gegenstände durch Zwischenschaltung eines an einer einzigen Stelle durchlöcherten Schirms zu erzeugen, ist bekannt-

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Die Elixire des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr, hrsg. Walter Müller-Seidel, München 1979. (Hier und im folgenden nurmehr nach Seitenzahlen zitiert.)

² Charles Baudelaire, Au Lecteur. In: Oeuvres complètes, hrsg. Yves-Georges Le Dantec und Claude Pichois, Paris 1961, S. 6.

³ Johann Wolfgang Goethe, Gespräche ohne die Gespräche mit Eckermann, hrsg. Flodoard Freiherr von Biedermann, Leipzig o.J., S. 221f. (Gespräch mit Riemer, 28.8.1808).

lich eine Erfindung der Renaissance. Daß Vasari die Camera obscura auch noch aufs selbe Jahr wie Gutenbergs Erfindung beweglicher Lettern datierte⁴, braucht historisch nicht zuzutreffen, indiziert aber sehr wohl eine Komplizenschaft beider Medien: Gutenbergs Buchdruck ermöglichte eine fehlerlose, weil technische Reproduktion von Handschriften, die Camera obscura eine ebenso technische Reproduktion perspektivischer Verhältnisse. Erst seit dieser Kopplung zwischen Drucksatz einerseits, Holzschnitt oder Kupferstich andererseits gibt es Bücher, die technische Blaupausen, etwa der Camera obscura selber, ohne jede gestische Wissensvermittlung zwischen Meistern und Gesellen an künftige Ingenieursgenerationen senden können. Innovation, wie Michael Giesecke gezeigt hat, ist damit auf Dauer gestellt worden, bis schließlich das Buchmonopol hinter seinen optischen oder akustischen Emanationen verschwand.

Dagegen enthielt die Erstausgabe von Hoffmanns Roman kein einziges Bild. Im Unterschied zum Romanhelden, dessen Kinderaugen eine ideale Mutter mit „sauber illuminierten“ Gebetbüchern beschenkte (S. 18), gibt es auf dem Papier außer Buchstaben nichts zu sehen. Die Camera obscura nicht als technisches Gerät, sondern als Metapher einer Lektüre ist mit historischen Ableitungen also nur unzureichend erklärt. Um Lesern Romane wie innere Filme zu verkaufen, mußten Autoren vielmehr die Strategie verfolgen, das „Gebilde“ vor ihrem inneren Auge, wie es in Hoffmanns *Sandmann* hieß, „mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern“⁵ aufs innere Auge auch ihrer Leser zu projizieren. Modell für romantische Wirkungs poetiken stand also weniger die Camera obscura als vielmehr ihre technische Umkehrung: die *Laterna magica*. So „wünschte“ etwa die sechzehnte *Nachtwache von Bonaventura*, „dieses Ultimatum und Hogarthsche Schwanzstück meiner Nachtwachen recht deutlich vor jedermanns Auge ausmalen zu können; leider aber fehlen mir die Farben in der Nacht dazu, und ich kann nichts als Schatten und luftige Nebelbilder vor dem Glase meiner magischen Laterne hinfliehen lassen.“⁶

⁴ Vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, München 1989, S. 11.

⁵ Hoffmann, *Der Sandmann*. In: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. Walter Müller-Seidel, München 1967, S. 343. Vgl. dazu Friedrich A. Kittler, „Das Phantom unsres Ichs“ und die Literaturpsychologie: Hoffmann – Freud – Lacan. In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt/M. 1977, S. 162-164.

⁶ Ernst August Friedrich Klingemann, *Nachtwachen von Bonaventura*, Stuttgart 1990, S. 132.

Die *Laterna magica*, seit 1659 im Einsatz, ersetzte das Loch der *Camera obscura* durch eine Projektionslinse, das virtuelle Abbild auf der Dunkelkammerwand durch ein reelles, also gezeichnetes oder gemaltes Abbild von Sachverhalten, die eine Beleuchtungsquelle dann vermittels jener Linse auf Wände der Umgebung projizieren konnte. Diese „Großkunst von Licht und Schatten“, wie der Jesuitenpater Athanasius Kircher formulierte, scheint bei ihrem Erfinder Thomas Walgenstein denselben wissenschaftlich-technischen Zwecken wie die *Camera obscura* gedient haben. Walgenstein entwickelte ja auch ein Verfahren, Pflanzenblätter so zu präparieren, daß sie nach Eintauchen in Druckerschwärze ihre eigene Gestalt den Botaniklehrbüchern einschrieben,⁷ also einmal mehr die technische Reproduktion von Sichtbarkeiten an die von Texten koppelten. Und doch macht es einen historischen Unterschied, ob Apparate wie die *Camera obscura* die Wahrnehmung von Objekten oder aber, wie die *Laterna magica*, die von Subjekten mechanisierten. In Heideggers Seinsgeschichte, mit der Mediengeschichten radikal kompatibel bleiben sollten, wäre die *Laterna magica* als Technologie einer Vorstellung zu denken, die das

⁷ Vgl. Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*. Textband, Nachdruck Hildesheim-New York 1979, S. 57f. Einen maltechnischen (und damit „mathematischen“) Einsatz optischer Projektionen beschreibt auch Hoffmanns *Jesuitenkirche in G.*: „Als ich [um Mitternacht] bei der Jesuitenkirche vorüberging, fiel mir das blendende Licht auf, das durch ein Fenster strahlte. Die kleine Seitenpforte war nur angelehnt, ich trat hinein und wurde gewahr, daß vor einer hohen Blende eine Wachsfackel brannte. Näher gekommen bemerkte ich, daß vor der Blende ein Netz von Bindfaden aufgespannt war, hinter dem eine dunkle Gestalt eine Leiter hinauf und hinab sprang, und in die Blende etwas hineinzuzichnen schien. Es war [der Maler] Berthold, der den Schatten des Netzes mit schwarzer Farbe genau überzog. Neben der Leiter auf einer hohen Staffelei stand die Zeichnung eines Altars. Ich erstaunte über den sinnreichen Einfall. Bist du, günstiger Leser, mit der edlen Malkunst was wenigens vertraut, so wirst du ohne weitere Erklärung sogleich wissen, was es mit dem Netz, dessen Schattenstriche Berthold in die Blende hineinzeichnete, für eine Bewandnis hat. Berthold sollte in die Blende einen hervorspringenden Altar malen. Um die kleine Zeichnung richtig in das Große zu übertragen, mußte er beides, den Entwurf und die Fläche, worauf der Entwurf ausgeführt werden sollte, dem gewöhnlichen Verfahren gemäß mit einem Netz überziehn. Nun war es aber keine Fläche, sondern eine halbrunde Blende, worauf gemalt werden sollte; die Gleichung der Quadrate, die die krummen Linien des Netzes auf der Höhlung bildeten, mit den geraden des Entwurfs und die Berichtigung der architektonischen Verhältnisse, die sich herausspringend darstellen sollten, war daher nicht anders zu finden, als auf jene einfache geniale Weise.“ (Fantasie- und Nachtstücke, S. 416f.)

eigene Vorstellen, also die Camera obscura der Renaissance, auch noch zu barocker Darstellung bringt.⁸

Deshalb war die Laterna magica immer schon mehr als wissenschaftliches Experiment. Zwei Jahrhunderte lang hat sie Jahrmärkte, Séancen, religiöse Erleuchtungen bedient und außer Wänden, um noch geisterhaftere Effekte zu erzielen, vor allem schwanke Rauchvorhänge angestrahlt. Wenn Jesuitenpatres wie Kircher oder Schott Zauberlaternen entwarfen, die brennende Höllensünder in die Finsternis projizierten oder alle Phasen der Passionsgeschichte vom Ölberg bis zur Auferstehung seriell abspulten, bewies die optische Illusion doch wohl nicht nur, wie unschuldige Filmhistoriker schreiben, „das Bestreben der damaligen Zeit“, „Vorgänge, mit denen man sich viel beschäftigte, bewegt zur Anschauung zu bringen“.⁹ Kircher plante das neue Medium vielmehr im Rahmen zweier ausdrücklicher Strategien: zur geheimen Nachrichtenübertragung im Krieg der Staaten¹⁰ und zur Propaganda des Glaubens im Krieg der Konfessionen.

„Es ist aber“, hieß es in seiner Schrift, die ja eine Kunst und keine Wissenschaft begründen sollte, „diese Vorstellung der Bilder und Schatten in finstern Gemächern viel fürchterlicher als die so durch die Sonne gemacht wird. Durch diese Kunst könnten gotlose Leute leichtlich von Begehung vieler Laster abgehalten werden / wenn man auff den Spiegel des Teufels Bildnuß entwürffe und an einen finstern Ort hinschläge“¹¹.

⁸ Vgl. etwa Martin Heidegger, Nietzsche, Bd. II, Pfullingen 1961, S. 449 (über Leibniz). Was die optische Vorstellung, auch und gerade medientechnisch, auf einen metaphysisch gedachten Willen zurückführte, demonstriert Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke, hrsg. Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Bd. I, S. 372: „Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die Camera obscura, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehn und zusammenfassen läßt, das Schauspiel im Schauspiel, die Bühne auf der Bühne im Hamlet.“

⁹ v. Zglinicki, Der Weg des Films, S. 56f.

¹⁰ Vgl. v. Zglinicki, Der Weg des Films, S. 58.

¹¹ Kircher, Ars magna lucis et umbrae, zitiert bei Winfried Ranke, Magia naturalis, physique amusante und aufgeklärte Wissenschaft. In: Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt, hrsg. Detlev Hoffmann und Almut Junker, Berlin 1982, S. 17. Daß Ranke (auch trotz Schotts Versicherung, vor allem Jesuiten hätten mit der Laterna magica experimentiert) den „Schluß“ zurückweist, „hier sei ein Anfang zu einer lehrhaften, vielleicht sogar missionarisch indoktrinierenden Anwendung des neuen Demonstrationsgerätes gemacht worden“ (ebd.), bestätigt also nur die Blindheit von Medienhistorikern.

Die gottlosen Menschen im Visier einer Gegenreformation, die selbst Teufelerscheinungen wie Trugbilder inszenierte, waren bekanntlich aber reine Leser, in ihrer Konfession sola scriptura, durch die reine gutenbergische Druckschrift befestigt. An Modernität ließ sich die Medienbasis der Reformation also kaum überbieten, wohl aber an Effektivität. Folgerecht bestand die Strategie, die der Jesuitenorden seit 1540 und die Congregatio de propaganda fidei seit 1622 zu Zwecken der Gegenreformation einsetzten, in einer neuerlichen Mobilisierung von Sinnlichkeiten. Loyolas Exerzitien trainierten einer militärisch-monastischen Elite die Fähigkeit an, Theologumena wie Hölle oder Himmel, Sachverhalte also, die einzig im Buch der Bücher vorkommen, gleichwohl mit allen fünf Sinnen zu halluzinieren. Die „Augen der Einbildungskraft“ sahen „unermessliche Feuergluten und Seelen wie in feurigen Körpern“, die „Ohren der Einbildungskraft“ hörten lauter „Geheul und Geschrei“, der „Geruchssinn der Einbildungskraft“ roch „Rauch, Schwefel, Pfütze und Fäulnis“, der „Geschmackssinn der Einbildungskraft“ schmeckte „Bitternis und Tränen“, der „Tastsinn der Einbildungskraft“ schließlich fühlte „Gluten, die die Seelen erfassen und brennen“¹². Multimediale Ekstasen aber waren mit dem Kirchentafelbild, wie es seit Jahrhunderten immer schon sinnlich gegeben war, kaum mehr kompatibel. Erst ganz zuletzt, in den römischen Nachträgen seiner Exerzitien, hat der Ordensgründer, um seinen Frieden mit orthodoxer und zumal tridentinischer Bilderverehrung zu machen, auch Kirchenbauten und Kirchenbilder wieder akzeptiert¹³.

Die neuen Bilder, Halluzinationen auf der Matrix vergessener Bibellektüren, konnten die bilderfeindliche Bibellektüre der Reformation aber nur dann erfolgreich bekämpfen, wenn sie über abzählbare Eliten hinaus auch Laien erreichten. Anstelle der Halluzination mußte also eine technische Implementierung treten. Was das Jesuitendrama mit seiner revolutionären Illusionsbühne oder auch die Jesuitenkirche mit dem trompe-l'oeil ihrer Deckengemälde zur Schau stellte¹⁴, war der bildgewordene, also auch ohne Exerzitien sichtbare Ersatz einer Vision. Was schließlich die *Laterna magica* in den Händen eines Kircher oder Schott projizierte,

¹² Ignacio de Loyola, *Die Exerzitien und aus dem Tagebuch*, München 1978, S. 90f.

¹³ Vgl. Loyola, *Exerzitien*, S. 187 und S. 17.

¹⁴ Vgl. dazu auch Hoffmann, *Die Jesuitenkirche in G. Fantasie- und Nachtstücke*, S. 413f.

war Loyolas multimediales Höllen-Exerzitium noch einmal, nur als optische Täuschung für Ungläubige. In dieser apparativen Form aber ging das Bild, nach Kants Einsicht, in Serienproduktion.

Wie man weiß, kannte die *Kritik der Urteilskraft* keine „erhabene Stelle im Gesetzbuche der Juden“ als das Bilderverbot des Dekalogs und nichts Erhabeneres als die Unvorstellbarkeit moralischer Gesetze. „Es ist“ laut Kant also

„eine ganz irrige Besorgnis, daß, wenn man [die Moralität] all dessen beraubt, was sie den Sinnen empfehlen kann, sie alsdann keine andere, als kalte leblose Billigung, keine bewegende Kraft oder Rührung bei sich führen würde. Es ist gerade umgekehrt; denn da, wo nun die Sinne nichts mehr vor sich sehen, und die unverkennliche und unauslöschliche Idee der Sittlichkeit dennoch übrig bleibt, würde es eher nötig sein, den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mäßigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasm steigen zu lassen, als, aus Furcht vor Kraftlosigkeit solcher Ideen, für sie in Bildern und kindischem Apparat Hülfe zu suchen. Daher haben auch Regierungen gerne erlaubt, die Religion mit dem letztern Zubehör reichlich versorgen zu lassen, und so dem Untertan die Mühe, zugleich aber auch das Vermögen zu benehmen gesucht, seine Seelenkräfte über die Schranken auszudehnen, die man ihm willkürlich setzen, und wodurch man ihn, als bloß passiv, leichter behandeln kann.“¹⁵

Eine Philosophie, die den „Kampf der Aufklärung mit dem Aberglauben“¹⁶ ausfocht, setzte also den reformatorischen Glaubenskrieg auf höherer Stufe fort: Anstelle einer Schrift, die gegen traditionale Bildmedien angegangen und daraufhin ihrerseits von neuen jesuitischen Bildsimulationen bekämpft worden war, trat, um auch gegen apparative Sinnlichkeiten angehen zu können, eine von aller Sinnlichkeit befreite Vernunft. Das 18. Jahrhundert als Eskalation im Medienkrieg entdeckte in Camera obscura und Laterna magica keine Instrumente mehr, sondern Waffen des Prie-

¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 125f. Über optische Apparate bei Kant vgl. auch die *Kritik der reinen Vernunft*, A 254: „Denn dadurch allein [eine transzendente Deduktion der Kategorien] kann verhütet werden, [die Ideen], wenn man sie im reinen Verstande setzt, mit Plato, für angeboren zu halten, und darauf überschwengliche Anmaßungen mit Theorien des Übersinnlichen, wovon man kein Ende absieht, zu gründen, dadurch aber die Theologie zur Zauberalaterne von Hirngespinnstern zu machen; wenn man sie aber für erworben hält, zu verhüten, daß man nicht, mit Epikur, allen und jeden Gebrauch derselben, selbst den in praktischer Absicht, bloß auf Gegenstände und Bestimmungsgründe der Sinne einschränke.“

¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. Johannes Hoffmeister, 6. Aufl. Hamburg 1952, S. 385-407.

sterbetrugs. Nur ob diese Entlarvungen tatsächlich einer bilderlosen Philosophie zum Sieg verhalfen, steht dahin. Jener Enthusiasmus, den Kant – in einer bezeichnenden Bevorzugung der Optik – überall dort aufkommen sah, „wo die Sinne nichts mehr vor sich sehen“, gab viel eher einer literarischen Einbildungskraft Raum, die „uns“ laut Novalis „alle Sinne ersetzen kann“ und „schon so sehr in unsrer Willkür steht“¹⁷, daß die Einbildungskraft von Lesern auch manipulierbar wurde.

Genau davon handelt Schillers Fragment gebliebener *Geisterseher*. Der Roman beginnt mit einem großangelegten Priesterbetrug, der alle technischen Register einer Laterna magica aber nur darum zieht, um entlarvt und von einem Simulakrum höherer Ordnung ersetzt werden zu können. So gelingt es der geheimen Verschwörung am Ende des Fragments, einen protestantischen Erbprinzen zum Katholizismus zu bekehren oder, politisch gesprochen, ein deutsches Reichsland zurückzuerobern. Der Priesterbetrug bleibt also nicht (mit Kant) dabei stehen, die Untertanen zu „behandeln“ und das heißt zu manipulieren; er erfaßt auch und gerade ihre Regenten. Cuius regio, eius religio.

Was zunächst den Regenten im Roman zum potentiellen Opfer der Laterna magica macht, ist die Umkehrung eines Problems, das nach Schillers Erkenntnis „ein ganz eigenthümliches Unterscheidungs Zeichen der neueren Welt von der Alten“ macht, das literaturtheoretische Problem nämlich, „daß der Schriftsteller“ im Unterschied zum antiken Dichter „gleichsam unsichtbar und aus der Ferne auf einen Leser wirkt“.¹⁸ Also wünscht der Prinz, wie sonst nur Leser auf der Suche nach ihrem unsichtbaren Autor, die optoakustische Erscheinung eines ehemaligen Freundes, „dem die Hand des Todes den Faden seiner Rede zertrennte“: „Ich möchte ihn hier haben und die Fortsetzung hören.“ (S. 246)¹⁹

Dieser Wunsch ist aber vor Einführung der Rotationspresse, des Feuilletons und damit auch der Fortsetzungsromane noch reine Unmöglichkeit. Erfüllen kann ihn also nur ein Betrüger, den Schil-

¹⁷ Friedrich von Hardenberg, Schriften, hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1960-1975, Bd. II, S. 650.

¹⁸ Schiller, Brief an Christian Garve, 25. 1. 1795. In: Schillers Briefe, hrsg. Fritz Jonas, Bd. IV, Stuttgart-Leipzig-Berlin-Wien 1894, S. 108. Vgl. dazu Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn-München-Wien-Zürich 1981, S. 23.

¹⁹ Friedrich von Schiller, Der Geisterseher. Sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, hrsg. Eduard von der Hellen, Stuttgart-Berlin 1905, Bd. II. (Hier und im folgenden nurmehr nach Seitenzahlen zitiert.)

ler in allen Einzelheiten einem berüchtigten Leipziger Kaffeehausbesitzer nachgebildet hat. Ganz wie dieser Schröpfer²⁰ – nomen est omen – arbeitet auch der Sizilianer im Roman mit Alkoholausschank, verborgenen Elektrisiermaschinen und Projektionen einer Laterna magica auf schwankende Rauchvorhänge. Damit gelingt es ihm zwar, dem Prinzen ein zweidimensionales Schemen seines toten Freundes vorzugaukeln, aber dessen Erscheinung in „anderer“, nämlich „körperlicher Gestalt“ (S. 249) bleibt einem zweiten Zauberer vorbehalten. Diese Intervention des sogenannten Armeniers entlarvt zugleich alle Magie des Sizilianers als Apparatur. (Wie denn auch Schröpfers Leipziger Kunststücke 1774 ein ebenso schmähliches wie entlarvendes Ende fanden.)

Der Prinz, nach seiner Desillusionierung oder eben Aufklärung, wird zum Freigeist, medientechnisch gesprochen also zum Konsumenten „modernster Lektüre“ (S. 299). Die Philosophie dieser Bücher setzt ihn einerseits in den Stand, den Gottesglauben selber nach dem technischen Modell einer Laterna magica zu entzaubern. Dem Prinzen zufolge sehen Gläubige anstelle des erträumten Gottes lediglich „ihren eigenen Schatten“, wie er sich „auf der“ „schwarzen undurchdringlichen“ „Decke der Zukunft bewegt“, bis sie endlich „schaudernd vor ihrem eigenen Bilde zusammenfahren“ (S. 320). Andererseits aber hat der Freigeist selbst als Kind eine derart „bigotte, knechtische Erziehung“ genossen (S. 296), daß er nach eigenem Bekunden nicht weiß, ob es ihm gelingen wird, aus seinem „Gedächtnis“ „auch alle Wahnbegriffe“ „herauszureißen“, „die Erziehung und frühe Gewohnheit darein gepflanzt“ haben (S. 319). Der Prinz hat mithin, wie nach Johann Adam Bergks *Kunst, Bücher zu lesen* die klassisch-romantische Leserschaft überhaupt, schon „in den ersten Jahren des Lebens“ religiöse Ammenmärchen als „Gespenster der [eigenen] Einbildungskraft“ eingesogen. Vor solchen „Phantomen“²¹ „rettet“ jedoch, zumindest in Bergks paralleler *Kunst zu denken*, ein einziges Heilmittel: die Literatur. Denn „gedankenreiche Bücher sind Geister in körperlicher Gestalt. Wenn es je Erscheinungen von Geistern giebt, so sind sie in geistreichen Büchern anzutreffen.“²²

²⁰ Über Schröpfer vgl. v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, S. 67f.

²¹ Johann Adam Bergk, *Die Kunst, Bücher zu lesen, nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*. Jena 1797, S. 6. Weshalb wohl auch Schillers *Geisterseher* die Ehre erfährt, unter Bergks Lesepflichten zu figurieren (S. 295).

²² Johann Adam Bergk, *Die Kunst zu denken. Ein Seitenstück zur Kunst, Bücher zu lesen*. Leipzig 1802, S. 28.

Ob auch Schillers Roman diese Maxime beherzigt, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Zwar gelingt es dem Armenier, der ersichtlich ein fiktiver Doppelgänger Cagliostro ist, daß aus dem Prinzen als ammenmärchenbedrohtem Freigeist am Ende kein Philosoph, sondern ein Geisterseher wird. Womit aber diese Simulation zweiter Ordnung empirische Zauberlaternen überbietet, verrät das zweite Buch des *Geistersehers* nur zum Teil. Denn der Armenier gibt keine Betriebsgeheimnisse preis, sondern nur deren Effekte. Als dieser Effekt begegnet dem Prinzen eine schöne Griechin, die aber in Wahrheit „Deutsche von der edelsten Abkunft“ (S. 356) und ferngesteuerte Wunderwaffe des Armeniers ist. Deshalb entspringt ihre erste Erscheinung auch keiner ordinären *Laterna magica* mehr, sondern einem wahrhaftigen Kunstwerk. Während nämlich die Griechin vor einem venezianischen Altar betet und „die Abendsonne“ auf ihrem „himmlisch schönen Angesicht“ „spielen“ läßt, kann der Prinz sie nurmehr mit einem Madonnengemälde vergleichen, das er eben selber seinem Maler, einem Florentiner, abgekauft hat (S. 327f.) Kein Wunder also, daß auch der Versuch des Prinzen scheitern muß, seine Helfershelfer mit einem Steckbrief jener sogleich wieder verschwundenen Geliebten aufzurüsten. Auf fremde Augen wirkt das geliebte „Bild“, das im inneren Prinzenauge „wohnt“ (S. 330), wie ein „bloßes Gemälde“, ja schlimmer oder jesuitischer noch: wie ein „Gesicht seiner Phantasie“ (S. 327). Das „Unglück“ liegt laut Text also darin, „daß die Beschreibung, die der Prinz von [seiner Idealgeliebten] machte, schlechterdings nicht dazu taugte, sie einem Dritten kenntlich zu machen. Gerade die leidenschaftliche Aufmerksamkeit, womit er ihren Anblick gleichsam verschlang, hatte ihn gehindert, sie zu *sehen*; für alles das, worauf andre Menschen ihr Augenmerk vorzüglich würden gerichtet haben, war er ganz blind gewesen; nach seiner Schilderung war man eher versucht, sie im Ariost oder Tasso als auf einer venezianischen Insel zu suchen“ (S. 335).

Diese kriminalistisch-literarische Einsicht des Romanerzählers schließt einen argumentativen Kreis. Die Magie des Armeniers und erst sie leistet tatsächlich, was der Prinz schon vom Sizilianer, aber vergebens erhoffte: die Erfüllung von Leserwünschen als solchen. Das Stratagem, erotische Bilder vor innere Augen zu stellen, die im Glücksfall auch noch über Fernrohre verfügen (S. 342), ist mit den billigen Kunststücken einer *Laterna magica* nicht mehr zu bewerkstelligen; es erfordert Dichter vom Genie Tassos oder Ariosts. Der Kampf der Aufklärung mit dem Aberglauben endet also nicht in Kants bilderlosem Sittengesetz, sondern in einer Wir-

kungsästhetik, die den Priesterbetrug noch überbietet und Weimarer Klassik heißt.

Eben darum aber kann Schiller die Wirkungsästhetik des Armeniers nicht mehr erzählen. Alle Paranoia, die der Roman so kunstreich aufgebaut hat, fällt ins Leere oder auf die Leser. Am Ende des Fragments, also an der genauen Stelle, wo tote Griechin und überlebender Armenier den Prinzen zum Katholizismus bekehrt hätten, steht ein leeres, nie eingelöstes Versprechen an Schillers faktische Medienkonsumenten, die Käufer seiner Zeitschrift *Thalia*: „Dem Leser, der Geister hier zu sehen gehofft hat, versichre ich, daß noch welche kommen“ (S. 426). Wenn diese Geister jedoch, wie das literarische Frauenideal von Griechin nicht minder als Bergks Bücherlesekunst beweist, der Geist der Goethezeit selber sind, hätte ein Roman, der auch sie noch entlarven wollte, das eigene Betriebsgeheimnis verraten müssen. Schillers *Geisterseher* blieb also besser Fragment.

Erst romantischen Romanen ist es gelungen, Laterna magica eines Autors für die Camera obscura seiner Leser zu sein, ohne an solchen Paradoxien der Selbstreferenz zu scheitern. „Täuschend wie die Bilder einer Zauberalaterne, wie ein prismatisches Farbenbild, wie die atmosphärischen Farben“, ist „das Romantische“ (nach Goethes schöner Definition) von vornherein über mögliche Entlarvungen erhaben. Hoffmanns *Elixiere* führen Leser gar nicht erst in die Versuchung, der Laterna magica eines banalen Zaubersers zu verfallen, um dann von einem größeren Zauberer desillusioniert oder vielmehr literarisiert zu werden. Der Roman setzt vielmehr, schon im Herausgebervorwort, alle optischen Täuschungen als gelungen voraus. Daß die Leser, falls sich nur mit dem Helden identifizieren, Bilderfluchten einer Camera obscura genießen werden, folgt aus den allerersten Sätzen des Romans, einer Identifikation mit dem vorgeblichen Herausgeber oder Autor.

Gerne möchte ich dich, günstiger Leser! unter jene dunkle Platanen führen, wo ich die seltsame Geschichte des Bruders Medardus zum ersten Male las. Du würdest dich mit mir auf dieselbe, in duftige Stauden und bunt glühende Blumen halb versteckte, steinerne Bank setzen; du würdest, so wie ich, recht sehnsüchtig nach den blauen Bergen schauen, die sich in wunderlichen Gebilden hinter dem sonnlichten Tal auftürmen, das am Ende des Laubganges sich vor uns ausbreitet. Aber nun wendest du dich um, und erblickest kaum zwanzig Schritte hinter uns ein gotisches Gebäude, dessen Portal reich mit Statuen verziert ist. – Durch die dunklen Zweige der Platanen schauen dich Heiligenbilder recht mit klaren lebendigen Augen an; es sind die frischen Freskogemälde, die auf der breiten Mauer prangen. – Die Sonne steht glutrot auf dem Gebürge, der Abend-

wind erhebt sich, überall Leben und Bewegung. Flüsternd und rauschend gehen wunderbare Stimmen durch Baum und Gebüsch: als würden sie steigend und steigend zu Gesang und Orgelklang, so tönt es von ferne herüber. Ernste Männer, in weit gefalteten Gewändern, wandeln, den frommen Blick emporgerichtet, schweigend, durch die Laubgänge des Gartens. Sind denn die Heiligenbilder lebendig worden, und herabgestiegen von den hohen Sims? – Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden die dort abgebildet, dir ist, als geschähe alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liestest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft. (S. 7)

Der Autor wettet also mit seinen Lesern, daß ihre eigene Einbildungskraft ihnen selbst dann unbewußt bleibt, wenn sie (streng nach Novalis) gerade dabei ist, alle Sinne und zumal den optischen zu ersetzen. Ein Tonfilm läuft, wo doch nur Buchstaben dastehen. Diese seltsame Vergeßlichkeit erhält sogar einen Namen: Männer, die „so wie“ der Autor auf Klostergartenbänken sitzen und nicht nur ehemalige Klosterinsassen, sondern auch deren Visionen oder Erscheinungen erscheinen sehen, sind einfach aktuelle Leser des Romans. Den Beweis erbringt der unmittelbar folgende Abschnitt, und zwar durch einen argumentativen Trick in Echtzeit: Er setzt die Lektüre oder vielmehr Halluzination der Eingangssätze als eben vollbracht voraus.

Da du, günstiger Leser! soeben Heiligenbilder, ein Kloster und Mönche geschaut hast, so darf ich kaum hinzufügen, daß es der herrliche Garten des Kapuzinerklosters in B. war, in den ich dich geführt hatte. (S. 7)

Diese Sätze erschienen, wie gesagt, 1815. Zwölf Jahre zuvor, beim Reichsdeputationshauptschluß vom Februar 1803, war das Fürstbistum B. alias Bamberg ans Kurfürstentum Bayern gefallen und die Mehrzahl seiner Klöster säkularisiert worden. Mit einem Schlag verschwanden Dominikaner, Franziskaner, Karmeliter, Klarissen und Dominikanerinnen, um von drei Kollegiatstiften und einer Benediktinerabtei nicht zu reden.²³ Nur die „kleine Wohnung der dürftigen Kapuziner“, „so oft zur Auflösung verurtheilt“ und von Mönchen bewohnt, die sich vor lauter „Alter und Leiden“ (einer zeitgenössischen Stadtgeschichte zufolge) ihren „pfarrlichen Geschäften nicht mehr widmen“ konnten, überwin-

²³ Vgl. Isolde Maierhöfer, Bamberg. Geschichte und Kunst. Ein Stadtführer. Weinheim 1973, S. 73.

terte bis 1826²⁴. Der langwierige Kampf mit dem Aberglauben hatte mithin zum Sieg geführt. Aber den Sieg errang keine Aufklärung, sondern eine Grande Armée.

„Heiligenbilder“ „mit ihren klaren lebendigen Augen“ können im Roman also eben darum „von den hohen Sims herabsteigen“, weil romantische Literatur die Früchte eines Medienkriegs einsammelt. Kaum sind Klöster abgerissen oder säkularisiert, können Klosterromane entstehen. Der Wunsch von Hoffmanns Prior, autobiographische Papiere eines toten Mönchs lieber dem Feuer als dem Buchdruck zu übergeben, vernebelt nur schwerlich den Sachverhalt, daß säkularisierte Klosterbüchereien, so sie nicht ins Feuer wanderten, den Grundstock deutscher Universitätsbibliotheken zumal in Geistes- und Literaturwissenschaften gelegt haben. Erst auf einer derart soliden Basis konnte das 19. Jahrhundert eine literarische Phantastik erfinden, die nach Foucaults Wort nicht mehr „im Schlaf der Vernunft“ haust, sondern „zwischen dem Buch und der Lampe“.²⁵

Die Bibliotheksphantastik besteht aus „Reproduktionen von Reproduktionen“.²⁶ Alle optische Halluzinationen, die zunächst dem Herausgeber und sodann seinen Lesern zuteil werden, kehren folglich am Helden selber wieder. Den einzigen Unterschied bei dieser Bilderreproduktion macht eine Geschlechterdifferenz: Kapuzinermönchen wie Medardus (oder auch protestantischen Erbprinzen) ist mit Geistererscheinungen in Männergestalt noch nicht gedient; nur Frauen, die gleichermaßen Fleisch und Kunstwerk, Geliebte und Heilige sind, können eine literarische Einbildungskraft wahrhaft entzünden. „Den Geist der Liebe selbst“ definiert der Erzähler ja als „holdes Frauenbild“ (S. 153).

Nicht ganz zufällig also betreibt das Bamberger Kapuzinerkloster, das Medardus zunächst zum Mönch und sodann zum Beichtvater und Prediger erzieht, einen ebenso kontinentalen wie prophetischen Bilderhandel: Ein „schönes Bild der heiligen Rosalie“, das „von einem sehr alten italienischen Maler verfertigt sein soll“, hat das Kloster „den Kapuzinern in der Gegend um Rom für erkleckliches Geld abgekauft“, „so daß sie nur eine Kopie des

²⁴ Vgl. Joachim Heinrich Jäck, Bamberg und dessen Umgebungen, Bamberg 1812, zitiert in E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, hrsg. Friedrich Schnapp, München 1971, S. 355.

²⁵ Michel Foucault, *Un 'fantastique' de bibliothèque*. In: *Schriften zur Literatur*, München 1974, S. 160.

²⁶ Foucault, ebd.

Bildes behielten.“ (S. 290) Aber mit dieser gemalten Kopie nicht genug, erzeugt das importierte Original alsbald noch eine aus Fleisch, die ihrerseits wieder Porträtmaler anlockt.²⁷ Schillers Erbprinz sah eine Beterin am Kirchenaltar im Bild des Madonnenbildes, das er eben gekauft hatte; Hoffmanns Mönch, um einiges blasphemischer, sieht das Heiligenbild über seinem Beichtstuhl im Bild einer unbekannten Schönen, die eben gebeichtet hat, ihn als Beichtvater sündig zu lieben (S. 40f.). Die *Elixiere* greifen also nicht nur, wie bereits Maaßen erkannt hat, Motive von Schillers *Geisterseher* auf; sie treiben dessen paranoische Logik auf eine Spitze, wo Paranoia schon wieder die Rettung wäre.

Denn hinter dem Zusammenfall von Kunst und Leben, heiliger Rosalie und sündiger Aurelie steht bei Hoffmann keine Verschwörung. Ungeplant, aber auch ungestört zirkuliert Rosalie als Gemälde zwischen Bamberg und Rom, ganz wie Aurelie als Blutsverwandte und Braut des Mönchs zwischen Klöstern und Fürstenhöfen zirkuliert. Kein geistlicher Vater verbietet oder verhüllt Heiligenbilder, die ganz unverhüllt ein inzestöses Begehren steuern; kein geistlicher Vater, sondern nur ein Wahnsinnsanfall verhindert seine Erfüllung, die (wie um Conrad Ferdinand Meyer das Stichwort zu geben) als Hochzeit des Mönchs fast stattgehabt hätte (vgl. S. 156).

Sexualität ist, mit anderen Worten oder Worten Foucaults, kein Tabu, sondern ein Produkt neuzeitlicher Kultur. Genau die Mächte, die sie einzudämmen scheinen, arbeiten wie Hoffmanns Kapuzinerklöster an ihrer ebenso medientechnischen wie genetischen Reproduktion. Wie sehr die Liebe von Medien zehrt, kann offen bleiben; aber wie sehr Medienmächte von der Liebe zehren, steht bei Hoffmann geschrieben. Deshalb ist der Schritt von Heiligenbildern zu Pin up-Girls so weit nicht, wie die Kulturkritik noch immer träumt; deshalb scheitern Verschwörungstheorien wie in Schillers *Geisterseher* schon daran, daß Literatur nicht umhin kann, selber ein Medium unter Medien zu sein.

Hoffmanns Roman, statt eine Verschwörung aufzudecken, liefert deshalb eine Mediengeschichte, die ganz material vom neuzeitlichen Papier bis zum mittelalterlichen Pergament zurückgeht. In einer „eingeschalteten Anmerkung“ teilt „der Herausgeber“ so-

²⁷ Der „fremde Maler“ als Inkognito Franceskos, der einst die heilige Rosalie malte, stellt bei einer „Ausstellung seiner Gemälde“ in der „Handelsstadt“ auch ein käufliches Porträt Aurelies aus (S. 91). Der Bilderhandel in einer Zeit, wo Fürsten ihre Parkanlagen und Gemäldegalerien dem bürgerlichen Publikum öffneten (S. 119-123), kommt ersichtlich an kein Ende.

zusagen Editionsgrundlagen mit: „Das Manuskript des seligen Kapuziners“ Medardus, das als Romanvorlage ja im 18. Jahrhundert (S. 290) entstanden sein soll, „war in altes vergilbtes Pergament eingeschlagen, und dies Pergament mit kleiner, beinahe unleserlicher Schrift beschrieben, die, da sich darin eine ganz seltsame Hand kund tat, meine Neugierde nicht wenig reizte. Nach vieler Mühe gelang es mir, Buchstaben und Worte zu entziffern, und wie erstaunte ich, als es mir klar wurde, daß es jene im Malerbuch aufgezeichnete Geschichte sei, von der Medardus spricht.“ (S. 227)

Es gibt also hinter dem Manuskript, dessen Druckfassung Leser ohne jede Buchstabenmühe als Camera obscura genießen können, noch einen sehr anderen Text, den der Herausgeber erst mühsam entziffern mußte. Wie zum Beweis der Tatsache, daß leises automatisiertes Lesen erst unter Bedingungen allgemeiner Schulpflicht zum Normalfall geworden ist, reicht das historische Gedächtnis des Romans in Medienreiche lange vor neuzeitlichem Alphabetismus zurück. Das „Malerbuch“ ist die Geschichte eines italienischen Barockkünstlers, von dem das Originalgemälde der heiligen Rosalie ebenso stammt wie das ganze sündige Geschlecht bis auf Medardus und Aurelie. Wenn er den Auftrag erhält, das römische Kapuzinerkloster mit jenem Gemälde zu schmücken, tut Francesco gut daran, in der *Legenda aurea* gar nicht erst nachzulesen. Ein „Martyrium“ (S. 231) nämlich, wie er es malt, hat die Schutzheilige Palermos gar nicht erdulden müssen. Statt aus Büchern bezieht Francesco sein Modell, wie um die *Exerzitien* Loyolas gerade durch Perversion zu beweisen, aus einer antikisch-satanischen Vision: Der Teufel verschafft ihm mit der titelgebenden Droge der *Elixiere* auch die optische Halluzination eines Venuskopfes, den seine Malerhand sodann in präziser Laterna magica-Technik auf den schon fertig gemalten Rumpf der Heiligen projiziert (S. 232f.). Was Roms Kapuzinerkloster keineswegs daran hindert, diese bildgewordene Collage aus Heiliger und Liebesgöttin, „durch die bunten Fensterscheiben“ auch noch „magisch beleuchtet“, in einer „Seitenkapelle“ aufzuhängen (S. 221). Denn, wie schon der heilige Ignatius schrieb: „Man lobe die Ausschmückung und das Aufbauen der Kirchen: auch die Bilder und deren Verehrung wegen dessen, was sie vorstellen.“²⁸

Dem Maler selbst aber, ganz wie Schillers Geisterseher, ist mit zweidimensionalen Projektionen der Glaubenspropaganda noch

²⁸ Loyola, *Exerzitien*, S. 187.

nicht gedient. Er „gedenkt“ vielmehr „in wahnsinniger Begier“ „des heidnischen Bildhauers Pygmalion“, bis schließlich ein „Weib, das er für das Original seines Bildes erkannte“, ihm auch dreidimensional oder eben fleischlich erscheint (S. 233). Ein drogierter Maler und die inkarnierte Venus werden also zur Stammeltern eines Geschlechts, das erst nach fünf Generationen mit Medardus und Aurelie erlischt. Die Ähnlichkeit zwischen Gemälde und Geliebter, Heiliger und Cousine ist damit genauso vorprogrammiert wie (um mit Freud zu sprechen) das Tribschicksal eines Mönchs, der die Halluzinationen seines Ahnen Francesco am eigenen Leib wiederholen muß.

Die Programmierung allerdings, im Unterschied zur Verschwörung bei Schiller, reagiert auf veränderte medienhistorische Lagen. Was unter Bedingungen der Gegenreformation halluzinatorische Malerei war, kehrt unter neuzeitlichen Bedingungen als halluzinatorische Literatur wieder. Wenn auch Medardus vom verbotenen Elixier trinkt, dann nicht, um wie Francesco unmögliche Gemälde zu vollenden, sondern um seine Predigttechnik vor einem, wie es ausdrücklich heißt, „gebildeten Publikum“ (S. 38) noch zu perfektionieren. Im Rausch spricht Medardus nämlich, statt weiterhin der „Handschrift“ seines Predigtentwurfs zu folgen, auch und gerade von der Kanzel, „als strahle der glühende Funke himmlischer Begeisterung durch [sein] Inneres“ (S. 30), als sei er, anders gesagt, der Erzähler von Hoffmanns *Sandmann*. Woraufhin seine Hörer, dem neuen Urheberrecht und Autorenidol der Bildungsepoche nur gemäß, die Heiligen, von denen die Predigt spricht, sogleich mit dem schlechthin „Heiligen“ gleichsetzen (S. 31), der selber die Predigt spricht.

Weil nun aber, nach Goethes Bekenntnis, Romane der Goethezeit vorab „für die Mädchen“ geschrieben waren²⁹, findet auch der angehende Autor Medardus seine ideale Leserschaft erst an Aurelie. Als gesteigerter Faust, der ja Gretchen durch Katechismusantworten verführte, „unterrichtet“ Medardus seine Geliebte zunächst in den „höheren Geheimnissen der Religion“. Kaum jedoch hat Aurelies erotische Gegenwart einen „Glutstrom“ von Blut „in die geheimnisvolle Werkstatt [seiner] Gedanken“ befördert, erzählt ihr der Mönch

²⁹ Vgl. Goethe, Gespräche. Aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Floard Freiherrn von Biedermann hrsg. Wolfgang Herwig, Zürich-Stuttgart 1965-1972, Bd. II, S. 474.

von den wunderbaren Geheimnissen der Religion in feurigen Bildern, deren tiefere Bedeutung die wollüstige Raserei der glühendsten verlangendsten Liebe war. So sollte diese Glut meiner Rede, wie in elektrischen Schlägen, Aureliens Inneres durchdringen, und sie sich vergebens dagegen wappnen. – Ihr unbewußt sollten die in ihre Seele geworfenen Bilder sich wunderbar entfalten, und glänzender, flammender in der tieferen Bedeutung hervorgehen, und diese ihre Brust dann mit den Ahnungen des unbekannten Genusses erfüllen, bis sie sich, von unnennbarer Sehnsucht gefoltert und zerrissen, selbst in meine Arme wüf. (S. 69f.)

Eine virtuelle *Laterna magica*, die nicht mehr Venusbilder auf Leinwände, sondern religiös-erotische Metaphern in Frauenseelen projiziert, wird also zur Verführungstaktik³⁰. Die auf der Kanzel trainierte Selbstverzauberung tritt als Waffe der Leserinnenverzauberung nach außen. Dabei vergißt Medardus nicht einmal die „elektrischen Schläge“, wie Schröpfer oder Schillers Sizilianer sie zugleich mit ihrer *Laterna magica* einsetzten, bis Etienne-Gaspard Robertson 1802 schließlich jenen Verbund zwischen Zauberlaterne und Kohlebogenlicht entwickelte, aus dem alle Elektrifizierung des Lichts und am Ende der Spielfilm hervorgingen. Im Roman dagegen steuert die Verführungstaktik zwischen Lehrer und Religionschülerin, bei aller medientechnischen Maximierung, eine sehr andere Klimax an. Daß Aurelie nämlich, statt romantisches Objekt des Begehrens zu bleiben, auch ihrerseits ein Begehren nach dem Mönch wird, geht wortwörtlich auf Rechnung eines „nahe gelegenen Lustschlosses“, wo er sie spät abends in eindeutiger Situation überrascht: „Aurelie kniete, den Rücken mir zugekehrt vor einem Taburett auf dem ein aufgeschlagenes Buch lag.“ (S. 185f.)

Den Titel des aufgeschlagenen Buches erfährt kein Romanleser, einfach weil die Liebenden an jenem Tag nicht weiterlasen. „Sie ächzte dumpf – ich kannte mich selbst nicht mehr!“ (S. 186)³¹ Genug, daß eine Leserin als solche der Romanliebe als solcher verfällt, um erst bei ihrer Ermordung wieder zur Identität mit der keuschen Heiligen zu finden, deren Doppelgängerin sie ist. Aber weil der Tod einer Frau, schon seit Novalis, die hinreichende und notwendige Bedingung romantischer Autorschaft abgibt, kann das

³⁰ Über die Beziehung zwischen Liebe und *Laterna magica* vgl. auch Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*. Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, hrsg. Eduard von der Hellen, Stuttgart-Berlin 1904-1905, Bd. XVI, S. 42: „Wilhelm, was ist unserm Herzen die Welt ohne Liebe! Was eine Zauberlaterne ist ohne Licht!“

³¹ Als vorläufigen Theorieansatz, dieses „Ächzen“ als Performanz eines Elementarsignifikanten „Ach“ zu begreifen, siehe, geneigter Leser, Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. 2. Aufl. München 1987, S. 46-48.

Kloster seinem wiedergewonnenen Mönch sogleich nach jenem Mord eine letzte „Bußübung“ auferlegen:

„Du magst“, [sagte] der Prior, „die Geschichte deines Lebens genau aufschreiben. Keinen der merkwürdigen Vorfälle, auch die unbedeutenderen, vorzüglich nichts was dir im bunten Weltleben widerfuhr, darfst du auslassen. Die Fantasie wird dich wirklich in die Welt zurückführen, du wirst alles Grauensvolle, Possenhafte, Schauerliche und Lustige noch einmal fühlen, ja es ist möglich, daß du im Moment Aurelien anders, nicht als die Nonne Rosalia, die das Martyrium bestand, erblickst; aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du, wie ein höheres Prinzip über alles schweben, und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen.“ Ich tat, wie der Prior geboten. (S. 288)

Die Lebensbeichte als letzter religiöser Sprechakt ist also zugleich, als erschöpfende Autobiographie eines Autors, der erste literarische Schreibakt. Deshalb auch hinterläßt das erotische Frauenideal, allen frommen Beteuerungen zum Trotz, sehr wohl Spuren, die mit Hoffmanns faktischem Roman zudem zusammenfallen. Denn das Versprechen des Priors, Medardus als Autor werde „alles Grauensvolle, Possenhafte, Schauerliche und Lustige“ seiner Biographie „noch einmal fühlen“ und eine tote Geliebte „erblicken“, wiederholt nur das Versprechen des Herausgebers, seine Leser könnten „das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte“ dieser Biographie in „Bildern“ einer „Camera obscura“ halluzinieren. Der Kreislauf namens Literatur ist geschlossen.

Übrig bleibt nach dieser medientechnischen Liquidation alles Reellen einzig ein sprachloser, wahnsinniger Körper: Viktorin als jener vom Helden projizierte Doppelgänger, der Aurelie wirklich ermordet hat. Nach einem „Beschluß“ des Klosters soll der Wahnsinnige „der Irrenanstalt zu St. Getreu übergeben“ werden, weil nur „dem Direktor jener Anstalt, einem in jede Abnormität des menschlichen Organismus tief eindringenden, genialen Arzte“ die eventuelle „Wiederherstellung“ von Normalität „gelingen“ könne. (S. 274) Die Irrenanstalt zu St. Getreu war aber Bambergs 1803 säkularisierte Dompropstei und ihr Direktor ein guter Freund Hoffmanns, Medizinaldirektor Dr. Adalbert Friedrich Marcus, der seit 1804 in staatlichem Auftrag Kirchengebäude zu Gemütskrankenanstalten überführte³². Mit Victorins Überweisung an die Psychiatrie unterzeichneten säkularisierte Klöster also ihre Kapitulationsurkunde.

³² Vgl. Maierhöfer, Bamberg. Geschichte und Kunst, S. 90.

So ist im großen Medienkrieg zwischen Bildern, Buchstaben und Visionen das Imaginäre zwar der Literatur, das Reelle aber den Wissenschaften zugefallen. In den *Elixieren des Teufels* als literarischer Camera obscura strahlt ein Heiligengemälde noch zweihundert Jahre nach seiner Bestellung in halluzinatorischem Glanz; in der Mediengeschichte, deren Logik nicht Fortschritt, sondern Eskalation heißt, hat dagegen erst eine skandalöse Entdeckung Camera obscura und Laterna magica zu Apparaturen der Photographie verwandeln können. Die Möglichkeit photochemischer Schichten beruht nicht nur auf der altbekannten Feststellung, daß Malerfarben bleichen oder dunkeln, sondern auf der harten Einsicht, daß dieser Verfall selber, als Technologie nämlich, positiviert werden kann. Denn was Kunstschönheiten zerstört, ist doch zugleich – nach Talbots großem Wort – ein Bleistift der Natur, eine Schrift des Lichts selber.

Aber das wäre eine andere Geschichte und ohne Formelapparat nicht mehr zu erzählen.

William Stephen Davis

„Menschwerdung der Menschen“: poetry and Truth in Hardenberg's Hymnen an die Nacht and the Journal of 1797

„Liebe“ ist an allererster Stelle eine Sache der Literatur gewesen, an einigen Plätzen Südfrankreichs im 9. und 12. Jahrhundert, in Italien um 1300, wieder Frankreich und Italien nach 1500, in England auf 1600 zu, in Deutschland erst gegen 1800. Ovid machte einen großen Versuch um das Jahr Null.

Klaus Theweleit¹

Hardenberg's Hymnen an die Nacht are frequently read as the poetic account of a „spiritual transfiguration“, a „rebirth“ on micro- and macrocosmic levels that both results from and leads to esoteric forms of experience.² According to readings of this type the Hymns are a sort of spiritual diary, relating the way in which an encounter with love and death makes the poet a new man. I wish to

¹ Klaus Theweleit, *Objektwahl (All You Need is Love . . .)* (Basel: Verlag Stroemfeld/ Roter Stern, 1990) 9.

² I take the term „spiritual transfiguration“ from Lawrence O. Frye, „Spatial Imagery in Novalis' Hymnen an die Nacht“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 41 (1967): 583. Cf. Max Kommerell, „Novalis: Hymnen an die Nacht“, 1942 *Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, ed. Gerhard Schulz. Wege der Forschung vol. 248 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970) 183. For sensory experience, cf. Kommerell 176. Eugen Biser labels the poet's transformation „die Entrückung in ein neues Seinsverhältnis“, Eugen Biser, *Abstieg und Auferstehung: Die geistige Welt in Novalis Hymnen an die Nacht* (Heidelberg: Verlag Lyambert Schneider, 1954) 16. Hiebel refers to „seelisch-geistige Entwicklungsstufen.“ See: Friedrich Hiebel, *Novalis: deutscher Dichter, europäischer Denker, christlicher Seher* (Bern: Francke Verlag, 1972) 225.

provide a reading that traces this spiritual journey in an alternative fashion, that views the *Hymns* not merely as the immanent and „original“³ product of poetic genius, but as a part of the vocabulary that contributed to and derived from the „discourse network“⁴ of 1800. In the context of this broader discourse, the „transfiguration“ represented in the *Hymns* is nothing less than the construction of a poet according to discursive rules or conditions of the late eighteenth century. The *Hymns* are an example of a poet both reading and writing his own artistic identity – a part of the process that turns Georg Philipp Friedrich von Hardenberg into Novalis.

In a fragment from the year 1799, Hardenberg inserts the phrase „Menschwerdung der Menschen“ into a series of thoughts on Christianity and love – a becoming human through the power of love, a transformation through empathy.⁵ Whatever else this phrase may have meant to Hardenberg, it implies the existence of a truer humanity to which one can aspire – and it is this aspiration that becomes Hardenberg’s „project.“⁶ Selfproduction, within this discourse, is the production of a poet as both art and artist: „a work of art that could behold itself.“⁷

This mode of *becoming* is not arbitrary, but depends upon a particular set of rules that organizes the economy of romantic love,

³ Cf. Max Kommerell, „Novalis: ‚Hymnen an die Nacht.‘“ 1942 *Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, ed. Gerhard Schulz. Wege der Forschung vol. 248 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970) 175.

⁴ I take this term as the English equivalent of Friedrich Kittler’s *Aufschreibesystem*. See: Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1985) and the English translation: Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, trans. Michael Metteer with Chris Cullens (Stanford: Stanford UP, 1990). For a brief discussion of the term and its English translation see David Wellbery’s introduction to *Discourse Networks*, p. xii.

⁵ „Religiöse Aufgabe – Mitleid mit der Gottheit zu haben – Unendliche Wehmuth der Religion. Sollen wir Gott lieben, so muß er hilfsbedürftig seyn. Wiefern ist im Xstianismus diese Aufgabe gelöst. Liebe zu leblosen Gegenständen. *Menschwerdung der Menschen*. Vorliebe Xsti zur Moral.“ Friedrich von Hardenberg, *Novalis Schriften*, ed. Paul Kluckhohn and Richard Samuel (Stuttgart: Kohlhammer, 1988) 3: 562. Hereafter referred to as Kluckhohn.

⁶ I use this word in the context suggested by Barnard and Lester’s comments on Shelley’s *Frankenstein*: „The arduous process of self-cultivation that he has undertaken is coextensive with this auto-production; it is his all-consuming „project“, to use the romantic term employed by Shelley. See: Phillip Barnard and Cheryl Lester, introduction, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, by Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy (Albany: SUNY Press, 1988) xi-xii.

⁷ Barnard and Lester xi.

an economy that identifies „Woman“ as a site of veiled truth – a truth for which man must endlessly quest, but never attain. („Sofie ist das Heilige, Unbekannte“).⁸ It is this veiled feminine image, this obscure object that figures as the productive force in the process of becoming a true poet (a poet who is also lover and philosopher). This is a gender relation that relies upon a form of romantic encounter that is highly serious – unquestionably sincere, and capable of conjoining love, philosophy, and poetry. The creation of a poet within this discourse requires a metaphysical investment – love as philosophy, and the object of love as nature.⁹ In other modes, as game or sport, or as pleasure for its own sake, love does not aid in the production of a Novalis. Love – if it is to enact a poetical *Menschwerdung der Menschen* – must be a matter of life and death, an aspect of metaphysical truth.

In my reading of the *Hymns* I delineate three rules that lie behind this transformative process: first, what Julia Kristeva calls „cathecting an object“; second, the appearance of this (female) object as veiled, silent, and associated with death; and third, a transformation of sensory perception that subverts „traditional“ associations – the production of a new body, a body that seeks its pleasure outside of the symbolic order. Finally, all of the elements mentioned here – love, poetry, nature, woman, the body, death – are related to what Foucault identifies as an „intensification of the body“ in the late eighteenth century. All belong together as significant components of the particular *discursive field*¹⁰ or *discourse network* that makes Hardenberg's *Hymns* possible.

Each of these rules is evident in the closing lines of the first hymn, which provide an introduction to my reading:

Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – *mich zum Menschen gemacht* – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt. (Kluckhohn 1: 133; emphasis added)

⁸ Kluckhohn 1: 342.

⁹ As Hardenberg wrote in 1799: „Die Frauen wissen nichts von Verhältnissen der Gemeinschaft – Nur durch ihren Mann hängen sie mit Staat, Kirche, Publikum etc. zusammen. Sie leben im eigentlichen Naturstande“ (Kluckhohn 3: 568).

¹⁰ Michel Foucault, *The Archaeology of Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972) 63.

Within the economy of desire we read here, it is not enough for the true lover to possess his object, to have it at his disposal; he must become a part of it, or force it to become a part of him. In this way cathexis implies metamorphosis, as neither term of the lover's equation is left intact. In a similar manner, Lotte makes Werther what he is (not necessarily through her own volition) as he projects his ego onto her. As she becomes a part of his intense fantasies, Lotte recreates Werther. This production of a „*something of One*“¹¹ or the transformation of the subject through the object, is a central aspect of the passage from the Hymns quoted above: „ich bin Dein und Mein.“ The ungrammaticality¹² of the line (not „ich bin Dein und du bist Mein“) focuses attention on the strangeness of the experience, as it accentuates the notion of melding or blending into one. The acoustic similarity of the two pronouns draws them together.¹³ The necessary result of this melding is the destruction of the body: „zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.“¹⁴ The body becomes fluid, facilitating a sexual and ontological union.¹⁵ It

¹¹ See: Jacques Lacan, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, trans. Jacqueline Rose (New York: Norton, 1985) 138–39.

¹² Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana UP, 1978) 2.

¹³ By way of contrast, the manuscript version reads: „Vorüber ist der irrdische Tag/Und du bist wieder Mein“ (Kluckhohn 1: 132).

¹⁴ This brings to mind a passage from Book VIII of *Paradise Lost* (1667) Raphael explains to Adam how celestial beings make love without the physicality of bodies, assuring him that it is more enjoyable than anything he and Eve have yet experienced:

Whatever pure thou in the body enjoy'st
(And pure thou wert created) we enjoy
In eminence, and obstacle find none
Of membrane, joint, or limb, exclusive bars:
Easier than Air with Air, if Spirits embrace,
Total they mix, union of Pure with Pure
Desiring; nor restrain'd conveyance need
As Flesh to mix with Flesh, or Soul with Soul.

John Milton, *Complete Poems and Major Prose*, ed. Merritt Y. Hughes (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1975) 377.

¹⁵ Cf. Frye 569–70. This mirrors Hardenberg's notion of poetry: „Anders ist die Poesie. Sie ist von Natur Flüssig – allbildsam – und unbeschränkt – Jeder Reitz bewegt sie nach allen Seiten – Sie ist Element des Geistes – ein ewig stilles Meer, das sich nur auf der Oberfläche in tausend willkürliche Wellen bricht“ (letter to A. W. Schlegel, Jan. 12, 1798; Kluckhohn 4: 246).

is this sacrifice of the body that becomes the external signifier of sincerity -- an apparent willingness to die, to offer oneself up. This destruction, however, is in turn the creation of a new body or *Mensch* („mich zum Menschen gemacht“), capable of enjoying an „eternal wedding night.“ What I read in this hymn is a reorganization of physicality that defines pleasure in transcendent terms.

1. Cathexis

Ich liebe dieses zärtliche, gute, liebliche Geschöpf so sehr, daß mich jeder Augenblick meines Leben verdrießt, den ich ohne sie zugebracht habe.

– Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Book I, Chapter 6.

In a state such as mourning, for example, the manifest impoverishment of the subject's relational life is to be explained by a hypercathexis of the lost object, and from this we can only infer that a veritable balance of energy holds sway over the distribution of the various cathexes of external or phantasied objects, of the subject's own body, of his ego, and so on. –

Laplanche and Pontalis¹⁶

Kristeva turns to the notion of cathexis as she attempts to describe the psychology of Don Giovanni from Mozart and Da Ponte's opera (first performed in 1787). The example is interesting because the Don is a lover utterly incapable of investing himself in the object of his desire, a perfect foil for Hardenberg's poet. Death, the ultimate assurance of seriousness for Hardenberg, appears here merely as cliché, *Conzonetta* 17 (Deh vieni alla finestra), for example.

¹⁶ J. Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, trans. Donald Nicholson-Smith (London: Hogarth Press, 1973) 65.

Deh vieni alla finestra,
 O mio tesoro,
 Deh vieni a consolar,
 Il pianto mio.
 Se neghi a me di dar qualche ristoro;
 Davanti agli occhi tuoi, morir vogl'io.

The utter lack of sincerity – indicated by the fact that the Don has used these or similar lines at least 2073 times already (according to Leporello) – trivializes the very notion of death (with the added irony that his own death is actually very near).

As Kristeva points out, this is „the other side of the world from Romanticism“, an eternal game played by a man with no ego and without „cathecting an object.“ According to her reading, the Giovanni Mozart's music creates (in conjunction with da Ponte's libretto) is „multiplicity“ and „polyphony“. ¹⁷ He is, in my opinion, an artist in the pre-romantic sense of craftsman, not an inspired genius prophesying truth, but a maker of pleasure for its own sake – an eternally questing anti-Faust. ¹⁸ To the extent that the opera provides a „moral,“ it is the call for a more reasoned approach to passion. Those who take the clichés of love seriously, as Donna Elvira repeatedly does, are likely to be duped by a charleton who takes nothing but his own pleasure seriously – which is why she leaves the opera to retire to a convent, the only safe haven for sentimental women. ¹⁹

In Hardenberg's *Hymns* love is not a game, however, and the object of love no toy. The entire being of the poet is focused on one object, as is indicated by the disruption of both body and psyche precipitated by the loss of his beloved. Images of fluidity undersco-

¹⁷ Julia Kristeva, *Tales of Love*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia UP, 1987) 193.

¹⁸ Cf. Alfons Rosenberg, *Don Giovanni: Mozarts Oper und Don Juans Gestalt* (Munich: Prestel Verlag, 1968) 9.

¹⁹ *Così fan tutte* (1790) can be read in a similar manner, as it views the idea of an all-encompassing passion that brings lovers to the brink of death as hopelessly sentimental and oldfashioned. As the enlightened aristocrat of the opera, Don Alfonso, exclaims: „What sighs – what languishings! What ridiculous nonsense (quante buffonerie!)“ (331). Pathetic tears, faked suicides, as well as the traditional protestation that the life of the seducer rests in the hands of a beautiful woman („Io mi sento sì male, sie male, anima mia, che mi par di morire!“ 369; „Un sol bacio, o qui mi moro!“ 356) are all part of the fun of the opera. There is no real possibility of death, but simply youthful exuberance that must be tempered and schooled.

re the disruptive force of separation in the opening lines of the third hymn, for example:

Einst da ich bittre Tränen vergoß, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann, und ich einsam stand am dürrn Hügel, der in engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg – einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben – kraftlos, nur ein Gedanken des Elends noch.²⁰

The words „vergoß,“ „aufgelöst,“ „zerrann,“ and „kraftlos“, all associated with moods of the poet, suggest a melting effect of sorrow. In imitation of the tears in the first line, or perhaps through some causal link, the poet's entire being liquifies. This diastolic movement is contrasted with the systolic image of the grave, a „close, dark room“ („in engen, dunkeln Raum“). In the same way the reference to the beloved as „die Gestalt meines Lebens“ (emphasis added) stands in direct opposition to the aqueous poet. The separation of two beings that belong together, that should be in essence one, has resulted in the poet's tragic loss of form, with the implication that he could only regain structure by the return of the beloved, the „Gestalt“ that holds him together. Until that moment the poet is no longer a true man, has not yet been re-created („mich zum Menschen gemacht“), is nothing more than a „thought of misery“ („Gedanken des Elends“). Within the parameters of this discourse network, the disrupted body is the sign of true love.

If Don Juan is a paradigmatic figure of disinterested passion, then Shakespeare's Romeo is the paradigm of cathexis. Romeo is particularly appropriate, in this case, as Hardenberg was engrossed in the play at the time the *Hymns* were created.²¹ What is of interest here in relation to the *Hymns* is the way in which death, ever lurking in the background of the play as a rupture with the symbolic order, intensifies an otherwise frivolous teen romance. As

²⁰ Kluckhohn 1: 135.

²¹ See Hardenberg's *Journal* 13 May, 1797: „... ich fing an in Shakesp[ea]re zu lesen – ich las mich recht hinein. Abends gieng ich zu Sophien“; or 20 May: „Romeo las ich noch einmal“ (Kluckhohn 4: 35, 38). Hardenberg received Wilhelm Schlegel's translation of *Romeo and Juliet* and *A Midsummer Night's Dream* on May 13, 1797 – the same day as the recorded experience associated with the third hymn (Kluckhohn 4: 35; 4: 740). Hiebel makes much of this fact in his reading of the journal entry of May 13. See: Friedrich Hiebel, *Novalis: deutscher Dichter, europäischer Denker, christlicher Seher* (Bern: Franke Verlag, 1972) 64.

Kristeva points out, „they [Romeo and Juliet] spend less time loving each other than getting ready to die.“²² (For Hardenberg, perhaps, there is little difference between the two activities). This is evident, for example, in the famous balcony scene (Act Two, Scene Two), in which Juliet enumerates the many obstacles to their love:

The orchard walls are high and hard to climb,
And the place death, considering who thou art,
If any of my kinsmen find thee here. (lines 63–5)

The central problem for Romeo is one of being the wrong person -- in this context a social rather than an ontological problem. „Who thou art“ refers to Romeo's Being within the constraints of particular familial relations. It is the nature of social organization, operations of the symbolic order, that keeps the lovers apart. That Juliet in particular experiences these constraints as social rather than „natural“ is indicated by her famous reflections on the arbitrary nature of signs and naming:

'Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself, though not a Montague.
What's Montague? It is nor hand nor foot,
Nor arm nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!
What's in a name? (38–43)

The solution then is to „deny thy father and refuse thy name“ (34), to break with the artificial symbolic order in an effort to attain true love. Juliet asks Romeo, in other words, to deny the phallic function, to refuse to emulate his father in the Oedipal triangle. (This is, incidentally, the impossible prerequisite Lacan cites for the success of romantic love in general).²³ In order to accomplish this (according to Juliet) he does not have to become a new person, but only more intensely „himself“:

That which we call a rose
By any other word would smell as sweet
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes

²² Julia Kristeva, *Tales of Love*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia UP, 1987) 210.

²³ „Short of castration, that is, short of something which says no to the phallic function, man has no chance of enjoying the body of the woman, in other words of making love“ (*Feminine Sexuality* 143).

Without that title. Romeo, doff thy name,
And for thy name, which is no part of thee,
Take all myself. (43–49)

Juliet's invitation is to a type of symbiosis, a melding of two beings clearly differentiated within the symbolic order – and the very nature of the symbolic is, of course, to differentiate, categorize, and label. In the language of Lacanian psychoanalysis, what we find in this scene is a projected regression from the symbolic (the order of differentiation) to the imaginary (the order of unification), a regression that can find fulfillment only in death. As with all truly serious (tragic) lovers before and after them, Romeo and Juliet's union rests on their ability to escape the social realm. Because they are already trapped within „the prison house of language“, however, already fully socialized, this escape is a chimeric.²⁴ The break from the symbolic – often viewed as an escape from language itself, or the creation of a higher and truer language – is only a common aspect of the symbolic itself, and therefore always already culturally mediated.²⁵ True love exists only in some ethereal (imaginary) space beyond language, symbolized in the balcony scene from *Romeo and Juliet* by references to angels (27) stars (15), and of course ultimately by night and death. It is „night's cloak“ (72) which hides Romeo from the deadly hatred of the symbolic order (Juliet's father and brothers), and „the mask of the night“ (85) which obscures Juliet from him. Juliet's invitation to Romeo to join her behind this mask is an invitation to join her in the oceanic and imaginary order of death, as the only genuine alternative to the symbolic order is the grave.

The connection to Shakespeare's tragedy is important for my reading of Hardenberg, as I see his project of becoming human (*Menschwerdung*) as an effort to become a modern Romeo. Ro-

²⁴ Cf. Jacques Lacan, „Function and field of speech and Language“ in *Écrit: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) 68: „Symbols in fact envelop the life of man in a network so total that they join together, before he comes into the world, those who are going to engender him ‚by flesh and blood‘; so total that they bring to his birth, along with the gifts of the stars, if not with the gifts of the fairies, the shape of his destiny . . .“ Or, as Alan Sheridan puts it: „The subject, in Lacan's sense, is himself an effect of the symbolic.“ Alan Sheridan, trans., *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, by Jacques Lacan, ed. Jacques-Alain Miller (New York: Norton, 1978) 279.

²⁵ Hence Kaja Silverman's insistence on the proximity of the Symbolic and the Imaginary. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford UP, 1983) 162.

meo, in the context of 1800, becomes the paradigm not merely for lover, but for poet as well, as the true poet stands in a particular relation to the feminine. Romeo fulfills the three conditions I mentioned earlier; he devotes himself entirely to one object, who is a figure of death, at the cost of his own body. A Romantic reading of the tragedy valorizes actions that in another context would appear pathetic, if not foolish. For Hardenberg, however, Romeo appears as a savior, in that Romeo's tragedy, as filtered through Wilhelm Schlegel's translation and the discourse that made this translation essential, provides a possible realm of significance for the tragic circumstances of Hardenberg's own life. In other words, a discourse that can take Romeo seriously is one capable of turning Hardenberg's grief into poetry, or even of making such grief the necessary prerequisite for poetry.

The way in which grief becomes poetry is evident in a comparison of the *Hymns* and the *Journal* Hardenberg kept from April 18 to July 6 1797, traditionally viewed as the raw material out of which the *Hymns* grew. In my view, the *Journal* represents the basic material for the poetry only in the sense that it highlights the strategy of Hardenberg's project, the project that turns a man into a poet, Hardenberg into Novalis. This strategy merely follows the path allowed by the vocabulary of Hardenberg's age. He compensates for loss by valorizing loss itself, by worshipping Romeo rather than Don Giovanni. Instead of mourning in the face of death, destroyer of love, Hardenberg makes of it love's necessary ingredient:

Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist – ist eine Hochzeit – die uns eine Genossin für die Nacht giebt. Im Tode ist die Liebe, am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht – ein Geheimniß süßer Mysterien²⁶

Sophie von Kühn, Hardenberg's fiancée, died on March 19, 1787, two days after her fifteenth birthday. He learned of her death in a letter on March 21, and began a chronicle of his sorrow a month later. „Chronicle“, is perhaps the wrong word, however, as the journal is not so much the record of what he does, as an attempt to remind himself of what he must do – and this is to be another Romeo. Within the *Hymns* the cathexis of the poet's object is an absolute given. We read nothing of how the poet came to invest himself in his beloved, how he reached a state of utter dependence on her. Narrative details of this sort have no place here, as they

²⁶ Hardenberg, July 1798 (Kluckhohn 4: 50).

could only temporalize what is clearly meant to stand beyond time („Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft“²⁷). Presumably the lovers have always belonged together. As long as he remains within the language of the hymns, the poet is not caught up in ordinary temporal sequences. The *Journal* tells a different story, however. Here the relation to the object of desire must be vigilantly maintained. True love is a project that threatens to break down, thereby betraying the mystery of death. It is this fear of betrayal which haunts his text, and it is within the gaps created by this fear that I wish to locate my comparison of the two.

The journal consists of 50 entries, each one headed by a date and a number indicating how many days have passed since Sophie's death. These numbers are interesting in themselves as signifiers of memory, inscriptions of a duty that must not be neglected in the face of the obscuring force of time. Hence the need for a running record. As Nietzsche puts it: „Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu tun*, bleibt im Gedächtnis.“²⁸ The journal also attempts to keep track precisely of how often and how intensely he thinks of Sophie – and he sees it as his duty to think of her as often and as intensely as possible, chiding himself when he falls short of his ideal. The result is at times discouraging for the poet: „An S[ophie] hab ich oft – aber nicht mit Innigkeit – gedacht – an Er[asmus]²⁹ kalt. Auch heute hab ich zuviel gegessen“ (April 21; Kluckhohn 4: 30). Or from May 7: „Viel an Sofie hab ich heute nicht gedacht – doch einige mal, besonders in der Kirche mit wahrer Andacht.“ External signs of affect, particularly tears, are also of great importance: „Nachher an mein liebes Grab – wo ich bis um 7 blieb – und recht innig für mich war, ohne jedoch zu weinen“ (May 12); this in contrast to May 8–10: „... pflückte Blumen und hin an Ihr Grab. Mir war sehr wohl – ich war zwar kalt – aber doch weinte ich ...“; and again on the same day: „Nach Tisch ward ich wieder sehr bewegt –

²⁷ Kluckhohn 1: 133.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche: Kritische Gesamtausgabe*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, part VI vol. 2 (Berlin: Walter de Gruyter, 1968) 311. The numbers themselves remind one, for example, of the running numbers that accompanied the American hostages in Iran in 1979. Television networks in the United States vowed to mention the hostages – indicating day one, day two, etc. – every day until their release, not anticipating that this would eventually run into numbers of three digits.

²⁹ Erasmus is his brother who died on April 14, 1797.

ich weinte heftig auf dem Platze.“ This notion of duty is also suggested by the modal „muß“ in an entry from April 24: „Ich muß nur immer noch mehr in ihr leben. Nur in ihrem Andenken ist mir wahrhaft wohl“ (4: 30). Or from May 17, 18: „Ich muß nur immer mehr *um Ihret Willen leben* – für Sie bin ich nur – für mich und für keinen Andern nicht. Sie ist das Höchste – das Einzige. *Wenn ich nur in jedem Augenblicke ihrer werth seyn könnte* – Meine Hauptaufgabe sollte seyn – Alles in Beziehung auf ihre Idee zu bringen“ (4: 37). Cathexis requires more psychic energy than the non-pathological can bring forth; it is a *project*, an *Aufgabe*. The very desperation with which these sentiments are expressed indicates the impossibility of living them. Again and again Hardenberg refers to the joining of his psyche with Sophie as a planned mode of existence, albeit one he can never quite maintain, despite his hopeful optimism („aber doch gewissermaßen ihrer nicht unwerth“).³⁰

Accompanying such expressions I count at least 16 references to what Hardenberg calls his *decision* („Entschluß“). Although it is easy to read this as suicidal intentions, it strikes me as more likely that he means something along the lines of the passage quoted above – to live for *her* only, outside of any social context, to live the oceanic life Juliet requests of Romeo, in other words, to move outside of the symbolic order itself (which is, of course, a Romantic form of suicide). The *Entschluß*, then, refuses to give Hardenberg any rest, and its sheer impossibility ensures its immortality.³¹ The concluding lines of the journal, clearly meant to convince their author that he has indeed moved beyond the social realm, appear self-contradictory and hopeless to the reader: „Dienstag hat mir Langermann viel Gutes vom Kirschlorbeerwasser erzählt. Heute früh ein ernsthaftes Gespräch über den Selbstmord mit Langermann. Nachmittags nach Gosek Gefahren. Ich will nach Kösen, um allein zu seyn. Sie bleibt immer mein einziges Gut. Menschen passen sich nicht mehr für mich, so wie ich nicht mehr unter die Menschen passe“ (4: 49).³² Talking about not talking anymore is

³⁰ Kluckhohn 4: 31.

³¹ Another way of reading Hardenberg's *Entschluß* would be with reference to what Alice Kuzniar calls the „future perfect“ – as an effort to live in a constantly deferred future, a longing „not to have desires fulfilled but to be given reason to anticipate.“ Alice A. Kuzniar, *Delayed Endings: Nonclosure in Novalis and Hölderlin* (Athens: Georgia UP, 1987) 93.

³² Kluckhohn 4: 49. Cf. 6 May: „Ich kann mit meiner Treue, mit meinem Andenken zufrieden seyn“ (Kluckhohn 4: 33). The very fact that he must write this calls its veracity into question.

the closest Hardenberg comes to living his *Entschluß*. And the most serious form of this talking about not talking is *The Hymns to the Night*.

The journal thus reflects the way in which Hardenberg writes himself as a function of the vocabulary of his age. From a purely lexical perspective, this is well represented by his repeated use of the adjective *innig* and the related noun *Innigkeit* as signifiers of intensity. The Grimms' *Deutsches Wörterbuch* lists four definitions for *innig*, and number two of the four is quite revealing: „in der neueren sprache häufig als edles wort für tiefe empfindungen . . .“ There are two occurrences in passages from the journal entries of April 21 and May 12 quoted above, both referring to the poet's emotional state as he thought about Sophie. The state indicated by the word seems the psychological equivalent of the external sign of tears. True lovers are *innig*, and they demonstrate this by crying often. This connection is evident, for example, in the entry from May 12: „recht innig für mich . . ., ohne jedoch zu weinen.“ The implication is that this experience represents an exception, that the emotion indicated by *innig* is most often accompanied by tears. Hardenberg's insistence on this signifier as an indicator of ideal affect underscores intensity („tiefe Empfindung“) as the proper relation to desire within the discourse of 1800.

2. The Object of Desire

„Mit der zarten Blüte meiner Neigung ist es vorbei, sobald ich gemeine Gunstbezeugungen erhalte.“

Hardenberg in a letter to his brother Erasmus, 1794.³³

„Xstus und Sophie.“

– Hardenberg, *Journal* June 16–29.

The emotional state of the subject implied by the word *innig* is also related to the nature of the object. Desire creates an object appro-

³³ Kluckhohn 4: 366. Hardenberg's letter to his brother Erasmus describing his first meeting with Sophie has not been preserved. This line, however, is a direct quotation from that letter, which appears in Erasmus's reply dated 28 Nov., 1794.

priate to its ends, and for this reason an idealization of the feminine stands behind both the *Journal* and the *Hymns*. Woman as human being is insufficient to sustain the internalized fire indicated by *Innigkeit*; the need is for woman as nature, woman as truth. As Hardenberg wrote to Friedrich Schlegel in July of 1796: „Mein Lieblingsstudium heißt im Grunde, wie meine Braut. Sofie heißt sie – Philosophie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigensten Selbst.“³⁴ A fortuitous coincidence underscores for Hardenberg what the discourse network of his age already knew, that women have no need to study philosophy because they are philosophy. „Sie will nichts seyn – Sie ist etwas.“³⁵ What is true of Sophie in particular applies to women in general: „Sie [alle Weiber] sind vollendeter, als wir. Freyer als wir. Gewöhnlich sind wir besser. Sie *erkennen* besser, als wir – Ihre Natur scheint unsre Kunst – unsre Natur ihre Kunst zu seyn.“³⁶ Like other natural objects, women are completed products that exist in relation to men. Men are searchers, women are objects of a quest.

That Hardenberg was not alone in his views on gender differentiation is evident in numerous texts from the period. Kittler's extensive work in this area in his *Aufschreibesysteme* demonstrates, indeed, that within the discourse of 1800 there was no clear distinction between love, woman, and nature: „Natur, Liebe, Frau – im Aufschreibesystem von 1800 sind sie synonym. Sie produzieren einen Urdiskurs, den dann Dichter aus seiner Stummheit heraus- und übersetzten.“³⁷ This *Urdiskurs*, which women create, is simply poetry itself.³⁸ Kittler focuses, for example, on Faust and Gretchen, pointing out that the Faust of 1800, like Romeo, and unlike his various predecessors, focuses his desire on an exclusive object.³⁹

Schiller's „Würde der Frauen“ (1795) is a crasser representation of this gender relation, specifically defining woman as truth through nature, the site of wholeness and harmony. Women are natural („Treue Töchter der frommen Natur“), capable of insight

³⁴ Kluckhohn 4: 188.

³⁵ Kluckhohn 4: 24.

³⁶ Kluckhohn 4: 25.

³⁷ Kittler 79.

³⁸ Kittler 31.

³⁹ Kittler 32: „Wo der Dr. Faust der *Historia* aus gutem satanologischen Grund Abenteuer mit vielen Frauen haben durfte und mußte, erscheint in der Tragödie die Eine . . .“

without reflection („die fühlende Seele der Frau“), and generally wiser than men („Reicher als er in des Wissens Bezirken“). None of this comes to them through effort on their part, however, but simply by virtue of their being. In this way the feminine is universalized and made metaphysical – woman as site of truth and meaning, Sophie as *Philosophie*.

The nature of the metaphysical, of course, is to remain obscure and forever just out of reach, and Schiller's „Das verschleierte Bild zu Sais“ (1795) is a paradigmatic expression of this notion of truth.⁴⁰ The object of desire in this poem is „Geheime Weisheit,“ which „the law“ requires one approach only through a gradual process after proper initiation („Schon manchen Grad mit schnellem Geist durchheilt“). Truth (in the figure of a veiled image) appears as a woman. Its violation by the *Jüngling*, who is overcome by „des Wissens brennende Begier“ – by the „truth at any price“ („Warheit um jeden Preis“) mentality Nietzsche views as old-fashioned –⁴¹ and cannot keep himself within the law, is a rape. The law, however, exacts retribution, and his rashness is punished by the loss of his senses, and shortly thereafter, his life: „Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld!“. Truth is sacred, and must be shrouded from the gaze of the impure. It is always present, but never reachable. The figure of the veil is the perfect expression of this metaphysical impulse as it disallows superficiality by insisting that something deeper lies beyond it. Reliance on the veil insures that surfaces are merely indicators of the beyond. In this way all veils become screens for endless projection, actualizing eternal possibilities.

„The mask of the night,“ worn by Juliet, thus becomes for Hardenberg the only real possibility of comfort in the face of Sophie's death. What we read in the *Journal* is the attempt to convince himself that her death is preferable to her life as it allows a metaphysical relationship in place of a physical one. Veiled and silent, that is, within the silence of the grave, Sophie becomes the perfect object of true love – Romeo's Juliet. The trouble with all of this as far as the journal is concerned is that it is an attempt to represent

⁴⁰ Cf. Mary Ann Doane, „Veiling over Desire: Close-ups of the Woman“, *Feminism and Psychoanalysis*, ed. Richard Feldstein and Judith Roof (Ithaca: Cornell UP, 1989) 120.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, in *Kritische Gesamtausgabe*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari (Berlin: Walter de Gruyter) 1973, V 2: 20.

experience -- the passage of time over a number of days -- with the result that the very banality of life itself constantly disrupts the project. Hardenberg simply cannot keep his mind off „gemeine Gunstbezeugungen,“ and so chides himself repeatedly for his „Lüsternheit.“ April 24, for example: „Meine Fantasie war zwar zu weilen ein wenig lüstern -- doch war ich heute ziemlich gut“; May 21: „ein wenig weit die Lüsternheit getrieben“; or June 9: „Die lüsterne Fantasie des Morgens veranlaßte Nachmittags eine Explosion.“ The demands of the Real do not allow the complete conversion of the physical to the spiritual. Despite Sophie's apotheosis in death, Hardenberg is unable to do away with her body, because he has not yet done away with his own.

3. The New Body

„Frölich, wie ein junger Dichter,
will ich sterben.“

Hardenberg, *Journal* June 11,
1797.⁴²

„Nichts ist poetischer als alle
Uebergänge und heterogenen Mi-
schungen.“

Hardenberg⁴³

I do not read all of this as some macabre attempt on Hardenberg's part to worship death in an effort to avoid its pain, but rather as an effort to compensate for loss through what Foucault calls an „intensification of the body.“⁴⁴ The bourgeois revolution, as Foucault points out, did not bring about a repression of the body in its relation to sex, but rather an intensification! which is both prerequisite for and result of the cathecting of a true object of love. Schiller's *Jüngling* (like Werther), imitating Romeo, makes love dangerous again, and therefore serious. All of his energy, his entire being, is focused on one point -- an obsession with tragic consequences.

⁴² Kluckhohn 4: 45.

⁴³ (Kluckhohn 5: 288)

⁴⁴ Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I: an Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1980) 123.

This potential tragedy, however, is also the necessary element for the formation of the self, a „technique for maximizing life,”⁴⁵ in other words, for increasing life’s intensity (*Innigkeit* for Hardenberg). Along these lines, Foucault reads the rise of the bourgeoisie and capitalism as „a political ordering of life, not through an enslavement of others, but through an affirmation of self.”⁴⁶ The self that is produced is one supported by the mystery of its own sexual nature:

Sex is not that part of the body which the bourgeoisie was forced to disqualify or nullify in order to put those whom it dominated to work. It is that aspect of itself which troubled and preoccupied it more than any other, begged and obtained its attention, and which it cultivated with a mixture of fear, curiosity, delight, and excitement. The bourgeoisie made this element identical with its body, or at least subordinated the latter to the former by attributing to it a mysterious and undefined power; it staked its life and its death on sex by making it responsible for its future welfare; it placed its hopes for the future in sex by imagining it to have ineluctable effects on generations to come; it subordinated its soul to sex by conceiving of it as what constituted the soul’s most secret and determinant part.⁴⁷

What Foucault describes here can also be referred to by what I earlier called a „metaphysical investment” – love becoming philosophy. All of this stands in marked contrast to Don Giovanni, whose relation to sex takes the form of sport rather than deep reflection. The Don is, after all, an aristocrat – his body has not been inscribed with the intensity of the bourgeois revolution. His socialization has not caused him to seek the true nature of his own being within each bedroom he visits. Hardenberg, on the other hand, was a modern aristocrat who saw the future clearly with the bourgeoisie.

What could be read in the *Journal* as a repudiation of the body – the struggle against lust, the valorization of the spiritual over the physical – is, in my view, better read in light of Foucault’s notion of intensification. Hardenberg attempts to come to terms with Sophie’s death not by denying sex, but by moving it into the realm of the metaphysical, attributing to it a „mysterious and undefined power.” That this effort fails in the journal I have already tried to point out. It can succeed only within the realm of the poetic. To

⁴⁵ Foucault, *History* 123.

⁴⁶ Foucault, *History* 123.

⁴⁷ Foucault, *History* 123–24.

clarify this point I would like to make a comparison of the journal entry of May 13 with Hymn number three – two pieces of writing commonly viewed in connection with each other. The traditional view is that the seeds for Hymn Three lie in the journal entry, that the journal is the „Keim“ out of which the Hymn grew.⁴⁸ This seems reasonable enough, and yet I think it important to view the May 13 entry within the context of the journal itself. I have tried to outline some of the struggles evident in the journal, as Hardenberg attempts to complete an impossible project, and within the specific entry, the elements related to the Hymn consist of three sentences, a brief transcendent experience. The danger, I think, lies in viewing this as pure *experience*, however. It is an optimistic aspect of a troubled project. The entire entry reads:

Früh um 5 Uhr stand ich auf. Es war sehr schön Wetter. Der Morgen vergieng; ohne, daß ich viel that. Der Hauptmann Rockenthien und seine Schwägerin und Kinder kamen. Ich kriegte einen Brief von Schlegel mit dem 1sten Theil der neuen Shakespeareschen Übersetzungen. Nach Tisch gieng ich spatzieren – dann Kaffee – das Wetter trübte sich – erst Gewitter dann wolkig und stürmisch – sehr lüstern – ich fieng an in Shakesp[ea-re] zu lesen – ich las mich recht hinein. Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – auflitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte sie solle immer vortreten – Wie ich nach Hause kam – hatte ich einige Rührungen im Gespräch im Machere. Sonst war ich den ganzen Tag sehr vergnügt. Niebekker war Nachmittags da. Abends hatte ich noch einige gute Ideen. Shakespeare gab mir viel zu dencken.⁴⁹

Within the course of a normal day, Hardenberg manages to transfix a particular moment in which he departs from the physical and enters the spiritual. Time stops, but then moves on again, reasserting itself as an omnipresent aspect of the real. The object of his desire melts into his own body for an eternal moment („Jahrhunderte waren wie Momente“). But this is just the 56th day since Sophie's death, and by the 110th he gives up on the journal completely. Lust, fatigue, and the everyday would overcome Romeo himself if he were not a character in a piece of literature.

Poetry, then, is the solution, and the experience of Sophie is written into verse. The object of desire becomes more than a dead girl, she becomes salvation itself: „Xstus und *Sophie*.“ Within the

⁴⁸ Kluckhohn 4: 740.

⁴⁹ Kluckhohn 4: 35–36.

third hymn she appears as a spirit shrouded by the dust that was once her grave, liberated like the resurrected Christ: „Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten.“ Like Schiller's „verschleiertes Bild,“ the beloved here appears veiled. She is no longer a 15 year old girl with a body to be desired, but truth itself, the answer. Young girls, like Sophie and Juliet can best compensate for their lack of experience by dying.

In the third hymn we find, then, the very creation of the new body, the body intensified. Like any experience, this is presented in narrative form, with beginning, middle, and end – only in this case it is an end without an ending. In the journal time reasserts itself as soon as the three transcendent sentences are spoken, but here time is pushed beyond the final stage of the narrative. The hymn opens, as I have pointed out, with the body of the poet melting in sorrow. The moment of transition occurs with the word *da*: „da kam aus blauen Fernen ein Dämmerungsschauer –“ All old assumptions are reversed in this moment. The melting body is no longer cause for mourning, as it represents escape from physicality; unity with the dead takes place in spirit only. Liquification itself becomes the new tie that binds the lovers together: „und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band.“ The disruption of the body is celebrated as the creation of an alternative mode of being. Without the death of the obscure object, without her veil of dust, Hardenberg could never have been lead to the new land, have become Novalis.

With the new body, the poet deserves a new name. In a letter to August Wilhelm Schlegel dated February 24, 1798, Hardenberg suggests that if Schlegel wishes to publish the *Blütenstaub* fragments he should do it under the name Novalis („der Neuland Rodender,“ „der Saaten Streuender“⁵⁰): „Hätten Sie Lust öffentlichen Gebrauch davon zu machen, so würde ich um die Unterschrift Novalis bitten – welcher Name ein alter Geschlechtsname von mir ist, und nicht ganz unpassend.“⁵¹ Novalis as the discoverer of new worlds – this is precisely the fulfillment of the project of self-production. The new body is no longer oriented toward the realm of human interaction, but only toward a mysterious and oceanic *beyond*. In the fourth hymn, Novalis stands at the border between the new world and the old. Like those who leave Plato's

⁵⁰ Cf. Kluckhohn 1: 2.

⁵¹ Kluckhohn 4: 251.

cave, he finds returning to the old world difficult: „... wer sie gekostet, wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset.“⁵² For „Treiben der Welt“ we can substitute „symbolic order.“ Novalis is now the man who „no longer belongs among people“ („so wie ich nicht mehr unter die Menschen passe“). He is now a poet, the discoverer of new worlds.

Within the *Hymns*, the new body is oriented toward its object in such a way that failure is no longer possible. The „Hauptaufgabe“ is written into verse. In contrast to the journal and letters, sexuality is no longer a matter of lust („Lüsternheit“) and base signs of affection („gemeine Gunstbezeugungen“), but is now pure spirit. In this we see Foucault's „intensification of the body“ not as a general bourgeois phenomenon, but as gender specific. It is the male body intensified in relation to the apotheosized feminine, and apotheosis requires a sublime silence. Love in 1800 writes Sophie as literally speechless (in contrast to Juliet, for example, who hardly stops talking). Of course, this is partly due to the fact that Sophie is dead, but also because it is her very silence that makes possible the transformation of Hardenberg into Novalis.⁵³ She does not speak, but she inspires language. She cannot write, yet she makes poetry. She is no longer among the living, yet her very death opens the path to the new land.

This new land, invoked by the new name Novalis, reveals itself as unrepresentable. Like Freud's „dark continent“ of the feminine, it is an unexplored, unmapped region „still obscured in an impenetrable darkness“ („in ein noch undurchdringliches Dunkel gehüllt“).⁵⁴ This darkness functions as a veil, which tends not only to render metaphysical, as I have pointed out, but also to eroticize all projections that lie beyond it.⁵⁵ In Hardenberg's *Hymns*, the body of the poet is intensified through the evocation of the feminine mystery that is death:

⁵² Kluckhohn 1: 137.

⁵³ Cf. Kittler 31.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, eds. Anna Freud et al. 6th ed., vol. 5 (Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1969) 50.

⁵⁵ Cf. David Macey, *Lacan in Contexts* (London: Verso, 1988) 182: „The impenetrability of the dark continent has become a blank screen on which the most fantastic of myths and the most banal of assumptions can be projected at will.“ On the „erotics of the veil“ see Doane, 124.

Ich fühle des Todes
 Verjüngende Flut,
 Zu Balsam und Äther
 Verwandelt mein Blut –
 Ich lebe bei Tage
 Voll Glauben und Mut
 Und sterbe die Nächte
 In heiliger Glut. (Kluckhohn 1: 139)

Death is eroticized here as a journey beyond the veil into the dark continent, as a *jouissance* beyond the symbolic order, an excess outside of language – „sacred glowing.“⁵⁶ As Hardenberg does here, philosophy and psychoanalysis have long associated this „otherness“ that is death with the feminine, the „other sex.“⁵⁷ Hélène Cixous, however, notes precisely what Lacan and Foucault fail to mention, that this „impenetrable“ metaphysical erotics, this intensified body, is entirely the production of a gendered discourse, of a masculine libidinal phantasy: „Men say that there are two unrepresentable things: death and the feminine sex. That's because they need femininity to be associated with death; it's the jitters that give them a hard-on!“⁵⁸

⁵⁶ Cf. Lacan, *Feminine Sexuality*, 145: „There is a *jouissance*, since we are dealing with *jouissance*, a *jouissance* of the body which is, if the expression be allowed, beyond the phallus.“

⁵⁷ Lacan, *Feminine Sexuality* 141. See also Macey 177–209.

⁵⁸ Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa“, trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *New French Feminisms: An Anthology*, eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (Amherst: U of Massachusetts P, 1980) 255.

Philippe Forget (Paris)

Vom Geheimnis – Zeugen

Zu Kleists *Die Marquise von O* ...¹

Die Frage oder die Problematik des Bezeugens und des Geheimnisses, des Knotenpunktes von Bezeugen und Geheimnis, umkreist, ja man kann wohl sagen: durchspunkt die Erzählung der *Marquise von O* ...

Im Ausgang von zwei Bemerkungen von Louis Marin möchte ich mit einigen Hinweisen auf diesen Knotenpunkt beginnen.

1. Im Text *Logiques du secret*, der sich in den *Lectures traversières* findet, entwickelt Louis Marin eine Logik des Geheimnisses, die man wohl als Vollendung des Geheimnisses auffassen kann: „Die Apokalypse des Geheimnisses erreicht ihre Vollendung, wenn alles im vollen Licht enthüllt ist. Das Geheimnis wird in seinem blendenden Glanz sichtbar, wenn es gewesen ist.“² Man könnte genauso gut sagen: Das Geheimnis bleibt nur so lange Geheimnis, als man *es bezeugen kann*. Die Zeitform des Geheimnisses wäre demnach die des *futurum perfectum*, und die Gegenwart des Geheimnisses, sogar seine Anwesenheit, könnte dann nur in seinem Verschwinden, seiner Auflösung im schließlich mitgeteilten Wissen bestehen. Das Geheimnis bezeugen hieße in dieser Bedeutung, die nur *eine* Bedeutung des Geheimnisses ist, zugleich sein Verschwinden bezeugen.

¹ Text des Vortrags, den ich am 10. März 1993 an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales im Rahmen des Seminars von Jacques Derrida gehalten habe. Dabei wurde der Versuch unternommen, das jeweilige Thema des Seminars 1992 (Vom Geheimnis) und 1993 (Das Zeugnis) aufeinander zu beziehen und dadurch vom Urverhältnis zu berichten, das zwischen beiden Dimensionen besteht. Die vorliegende Studie ist die Interpretation, die am Ende von «Die Marquise von O ... oder der Graf F. . .» (in: *Athenäum*, 2. Jahrgang 1992, S. 91-115) angekündigt ist. Jacques Derrida danke für den Anlaß und die Anregungen, die ich durch die Seminare empfangen habe, Ernst Behler für die Übersetzung, ohne die der vorliegende Text nicht in diese Lieferung des *Athenäum* hätte aufgenommen werden können.

² Louis Marin, *Logiques du secret*, in: *Lectures traversières*, Albin Michel, Paris 1992, S. 253.

Diese Logik findet sich auch im Geheimnis des Grafen, dem Geheimnis seines Verstoßes und der Vaterschaft, die sich für ihn daraus ergibt. Er will, wieder zurückkommend,³ die Marquise unter allen Umständen heiraten, und um dies zu erreichen, geht er so weit, sich als schuldig zu bekennen, sein Geheimnis zu enthüllen. Nachdem er alles versucht hatte, dies zu vermeiden, weiht er schließlich alle Welt in das Geheimnis ein, damit das Geheimnis in jedem sei – und damit auch verschwinde.

Dies Geheimnis aber so zu privilegieren, wie es von einem nicht geringen Teil der deutsch-amerikanischen Kleistforschung gemacht wird, die das Prinzip dieses Textes auf die Logik eines Detektivromans zurückzuführen sucht, bei der auch der Leser als unwissend angenommen wird (als der ausgeschlossene Dritte des Geheimnisses), scheint mir sehr künstliche Leseverbote aufzustellen, die uns um das Lesen von anderen geheimnisvolleren und auch widerstreberenden Geheimnissen bringen: nämlich um das, was der Marquise geheimnisvoll bleibt, was aber vielleicht auch im Geheimnis des Grafen für diesen selbst geheimnisvoll ist, und von dem ein Leser – es sei denn, er wäre allzu naiv oder allzu eifrig – kaum bezeugen könnte, daß es seinen Augen nicht offenkundig ist.

2. Es gibt demnach eine andere Logik des Geheimnisses, die anders verankert ist, nicht mehr mit dem Bewußtsein oder der Selbstpräsenz (der Hauptperson oder des Lesers) verkettet, aber nichtsdestoweniger auf wesentliche Weise mit dem Bezeugen verbunden. Louis Marin gibt ihr die folgende Definition: „Das Geheimnis ist der anwesende Effekt eines vergangenen Zustandes in der Gegenwart, aber eben sein negativer Effekt.“⁴ Diese Definition entspricht genau dem Geheimnis, das ich in der *Marquise von O* . . . zu bezeugen suche, aber vielleicht entspricht sie ihm zu genau und so sehr, daß man sich fragen könnte, ob sie nicht *a priori* für jeden Text gültig ist – eine Vermutung, die Marin nicht entgangen ist. Wenn er übrigens von dem „in der Gegenwart anwesenden

³ Hier steht im französischen Original das Wort *revenant*, das semantisch doppelt kodiert ist: 1. als Partizipium heißt es *zurückkommend*, *zurückkehrend*, 2. als Substantiv dagegen ist es eine übliche Umschreibung für *Gespens*, *Spuk*. Es sei hier gleich darauf aufmerksam gemacht, daß diese Doppelperspektive (die auch mit der Wiederkehr des Verdrängten zu tun hat) hier deshalb unumgänglich ist, weil sie das klassische Begriffspaar von An- und Abwesenheit, Präsenz und Abwesenheit (und damit auch die Vorstellung von der Abwesenheit als bloß verschobener Anwesenheit) ungültig macht. Deshalb kann es sich dabei auch nicht um ein Thema oder ein Motiv handeln.

⁴ Louis Marin, op. cit. S. 247.

Effekt“ spricht, will er nicht den Wert einer Superpräsenz aufstellen: die Logik des Effekts (an anderer Stelle spricht Marin anstelle von Effekt von „Simulacrum“ oder auch von „Fiktion“) widersetzt sich dem gerade hier; in der Tat, diese in der Gegenwart immer schon ihrer Basis beraubte Anwesenheit kann folglich keine Anwesenheit sein, und die Gegenwart, in die sie ein-greift, zerteilt und entvergegenwärtigt sich gleicherweise. Dieser Effekt des Geheimnisses ließe sich deshalb ebenso gut als „Wiederkehr“ (im Sinne von Derridas *revenance*) bezeichnen, hier des Geheimnisses, von Anwesenheit und Abwesenheit, also weder als das eine, noch als das andere und auch nicht als deren dialektische Aufhebung. Damit ein solches Geheimnis zutage tritt, das heißt in unserer nächtlichen Innerlichkeit verborgen bleibt, bedarf es einer Spaltung, einer Aufteilung des Subjekts, ohne welche das Geheimnis nicht ins Spiel kommen kann. Sobald aber diese Aufteilung stattfindet und diese mich selbst betreffen kann, gibt es das Bezeugen, jedenfalls ist die wesensmäßige Möglichkeit des Bezeugens eröffnet (wie ein Grab, gerade das, welches die Marquise von O ... öffnet, ohne wirklich davon zu wissen).

Übereilen wir uns aber dabei nicht. Ich möchte noch einige Zeugen-Zeichen in bezug auf die Bezeugungen und die Geheimnisse der Marquise von O ... aufstellen und zum Beispiel von jenem Grenzfall sprechen, welcher in dem *zum Zeugen nehmen* besteht. Sobald sich die Analyse dieser Figur in Gang setzt, verdoppelt sich dieser Begriff (grob gesehen!) im Sinne des Impliziten und Expliziten. Im Sinne des Impliziten wird es immer das zum Zeugen nehmen geben, sobald es Bezeugen gibt: sobald ich bezeuge, richte ich an einen anderen ein „Glaube mir“, das die Funktion des zum Zeugen nehmen hat. Beim expliziten zum Zeugen nehmen ergeben sich wieder zwei Fälle der Figur: *in praesentia*, als verbale Konkretisierung des Impliziten: Du, der Du da bist, vermagst zu sagen, daß das, was ich sage, wahr ist – was der Gestus des zum Zeugen nehmen immer verlangt und auf strengere Weise bedeutet: *Du vermagst zu sagen, daß man glauben kann, daß ich glaube, daß das, was ich sage, wahr ist*. Wir befinden uns hier immer noch im Bereich des Bezeugens, das Bewußtsein und Selbstpräsenz voraussetzt und impliziert, eine Anordnung, die das Beweis-werden des Bewußtseins begründet.

Worum handelt es sich nun aber bei dem zum Zeugen nehmen *in absentia* oder außerhalb der Anwesenheit? Hier wird der Bezug zum Bezeugen problematisch, weil der andere, zum Zeugen Genommene, nicht mehr in der Position des „Antwortenden“ ist.

Was vollzieht sich, wenn man einen Abwesenden zum Zeugen nimmt? Und zunächst, warum tut man dies?

Zweimal befindet sich die Marquise in einer solchen Situation: zuerst bei der Weigerung ihres Vaters, sie anzuhören, als sie nach der Konsultation durch den Arzt und die Hebamme ihre Unschuld beteuert („sie wankte nach den Gemächern ihres Vaters. Sie sank, als sie die Türe verschlossen fand, mit jammernder Stimme, alle Heiligen zu Zeugen ihrer Unschuld anrufend, vor derselben nieder“).⁵ Dies erste Beispiel bringt deutlich zur Anschauung, daß das Bezeugen nicht nur ein „Glaube mir“ voraussetzt, sondern auch, daß der Bezeugende ebenfalls bezeugen kann, daß der andere in der Position ihm zu glauben ist – Bezeugen und Aufrufen des Bezeugens in eins. Wenn sich diese abgeleitete Position aber nicht erfüllt, stellt sich das zum Zeugen nehmen außerhalb der Anwesenheit („alle Heiligen“) ein, welche den Beweis, daß ich das Wahre sage, durch das Absolute erbringt: *ich glaube was ich sage, weil ich es als wahr glaube, auf absolute Weise, und es ist derart wahr, daß diejenigen, die keinem Verdacht unterstehen, es für mich bezeugen könnten*: Supplement des Beweises bei der Abwesenheit jeden Beweises.

Das zweite Beispiel ereignet sich in dem Augenblick, in dem die Marquise, von der Entdeckung der Vaterschaft des Grafen schockiert, sich als unfähig erweist, auf vernünftige Weise darüber Rechenschaft zu geben, warum sie ihn nicht heiraten will: „... und nochmals, indem sie alle Engel und Heiligen zu Zeugen anrief, versicherte sie, daß sie ihn nicht heiraten würde“ (142). Der Anruf an Zeugen außerhalb der Anwesenheit (man wird hier die supplementäre Bezugnahme auf die *Engel* bemerkt haben, als ob diese in engerer Beziehung stünden mit ihrer Weigerung, den Grafen zu heiraten) scheint hier durch einen neuen Beweiseffekt die Unfähigkeit abzumildern, ihre Weigerung mit vollem Bewußtsein zu rechtfertigen. Der Effekt des Beweises symptomatisiert sich hier als Effekt des Geheimnisses – diesmal außerhalb des Bewußtseins.

I.

Die Spur dieser Situation findet sich in den letzten Worten der Marquise von O ... (der Person wie des Textes). Diese letzten Worte lauten:

⁵ Kleist, Die Marquise von O ..., in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2, herausgegeben von Helmut Sembdner, dtv klassik, S. 125. Die weiteren Zitate aus Die Marquise von O ... werden hinfort im Text selbst angegeben.

„(. . .) und da der Graf, in einer glücklichen Stunde, seine Frau einst fragte, warum sie, an jenem fürchterlichen Dritten, da sie auf jeden Lasterhaften gefaßt schien, vor ihm, gleich einem Teufel, geflohen wäre, antwortete sie, indem sie ihm um den Hals fiel: er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre“ (143).

Es findet sich hier kein explizites Kennzeichen des Bezeugens, und dennoch: der Graf bittet die Marquise, die inzwischen seine Frau geworden ist, ihre unbegreifliche Reaktion ihm gegenüber zu bezeugen (zu sagen, was sie für wahr hält), als er sich als Vater ihres Kindes bekannte (sie möchte, daß es jeder andere, aber nicht er wäre: warum?). Sie wird von ihm als Zeugin vorgeladen: Du hast gesagt, daß ich ein Teufel sei. Du mußt mir sagen, warum, dies muß nun der Inhalt und die Bedeutung der Aussage sein, die ich jetzt von dir verlange. Er fragt sie nicht – was ein normales oder normatives Kennzeichen der Bezeugung wäre – das zu berichten, was sie gesehen hat, da er ja selbst der privilegierteste Zeuge dieser Szene war, ein betroffener Zeuge, durch den Gegenstand der Anklage einbezogen/ausgeschlossen – sondern *warum* sie ihn so gesehen hat. Anders ausgedrückt verlangt er von ihr, heute einen innerlichen Zustand zu bezeugen, den sie damals, vom Schock betroffen, nicht bezeugen konnte, weil er ihr damals unbestreitbar als ein Teufel erschien (ihre Geste, die Eltern zu deren Schutz mit Weihwasser zu besprengen, ist ein greifbares Zeichen dafür, das auf symmetrische Weise der gegenwärtigen Zärtlichkeit entspricht – sie wirft sich an seinen Hals – was den Bruch mit jener Zeit anzeigt und im Prinzip wenigstens die Möglichkeit des geforderten Bezeugens begründet). Heute, nachdem „alles in die alte Ordnung der Dinge zurückgekehrt“ ist (109), und zwar nach einer Logik, deren Auswirkung uns noch bevorsteht, ist die Marquise in der Lage zu sagen: *Ja, Du bist mir wie ein Teufel erschienen, damals habe ich es für wahr gehalten, und es ist wahr – glaube mir – wenn ich Dir heute sage, daß ich jetzt glaube, daß es nicht wahr war, aber laß mich Dir sagen, da Du es verlangst und ich es Dir heute sagen kann, warum Du mir damals als ein Teufel erschienen bist.*

Auf diese Weise sieht sich die Marquise beim Ausspruch ihrer diabolisierenden Anklage wieder. Glaubt ihr der Graf? Alles veranlaßt uns, dies anzunehmen, ohne daß wir es beweisen könnten. Die Frage bleibt ohne Antwort, und da wir nicht Zeugen der Szene waren, da das Bezeugen des Erzählers hier zu einer Unterbrechung kommt, kann uns nichts daran hindern, uns zu befragen, die Logik

dieser Bezeugung von neuem zu durchgehen und dabei unseren Glauben an das Bezeugen der Marquise suspendieren (ohne jedoch in eine Logik des „Verdachts“ einzutreten, welche immer zu viel Bewußtsein und Strategie voraussetzt): Wenn er ihr in diesem kritischen Augenblick als Teufel vorgekommen ist, weil er ihr vorher als ein Engel erschienen war, müßte man auch wissen, um sich mit der Antwort der Marquise zufriedenstellen zu können, warum er ihr vorher als ein Engel erschienen ist. Aber darüber vermag die Marquise keine Antwort zu geben: *Glaub mir, mehr kann ich Dir nicht sagen*. Ihr Bezeugen ist eine Drehscheibe, oder ein *circulus vitiosus*. Im Grunde umgeht dies Bezeugen das Bezeugen. Wenn dies aber eine Frage einführt, die ohne Antwort bleiben muß, so liegt das genau daran, daß diese Frage sich auf das Geheimnis im Geheimnis der Marquise von O . . . zurückbezieht.

II.

Engel, dann Teufel, Engel oder Teufel, Teufel, weil Engel, der Graf ist immer im Übermaß, daneben, dem Fleischlichen und der Sünde des Fleisches entweder zu weit entfernt oder aber zu nahe, weil er der nicht *sein kann*, der er doch für die Marquise *sein muß*. Aber dies ist eben ihr Geheimnis, ich will damit sagen: das, was geheim in ihr bleibt, für sie, begraben für sie und in ihr.

Dies Geheimnis ist demnach nicht eigentlich identisch mit dem des Grafen, das dieser für sich und in sich geheim hält, das nur er auf bewußte Weise weiß: das Wissen um seine Verfehlung, die *scheinbar* ohne Zeugen begangen wurde.

Ich gehe nämlich von folgendem aus: für den Leser gibt es nichts Geheimnisvolles im ersten Geheimnis des Grafen, selbst wenn der Akt, der dies Geheimnis hervorbringt, nicht *expressis verbis* formuliert ist, sondern nur (?) in der Form jenes „berühmten Gedankenstrichs“, wie man allgemein sagt, als ob dies eine Analyse erlassen würde. Es genügt auch nicht, mit Dorrit Cohn den Hinweis zu geben, selbst wenn das Wort hübsch formuliert ist, daß es sich hierbei um „the most pregnant sign of the German literature“ handle.⁶

Ich zitiere den Abschnitt des Gedankenstrichs (*passage du tiret*), man könnte mit einigen Gründen auch sagen den Abschnitt des Zeugen (*passage du témoin*, und ich denke hier auch an jene Zeu-

⁶ Dorrit Cohn, Kleists Marquise von O . . . : The problem of knowledge (in: *Monatshefte*, Vol. 67, No. 2, 1975), S. 129.

gen-Sache (die auf französisch eben *témoin* heißt), den Stab in der Form des Gedankenstrichs, den die Staffelläufer sich so schnell wie möglich übergeben, je schneller es geht, desto weniger sieht man und desto besser ist es, und dabei löst der eine den anderen nicht nur ab, er gibt ihm damit auch einen neuen Aufschwung), gerade nachdem der Graf die Marquise vor einer Meute von Soldaten gerettet hatte: „... und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde, und kehrte in den Kampf zurück.“ (105 f.)

Der Gedankenstrich ist Teil der meistens irritierenden Zeichensetzung von Kleist und verlangt in jedem einzelnen Fall eine Analyse. Manchmal ersetzt er einfach ein Wort, das unter der Streichung lesbar bleibt, in anderen Fällen nimmt er die Stelle für ein Wort ein, das sich *hinter ihm verflüchtigt* (worunter zu verstehen ist, daß es verschwindet, auch sich entzieht, ohne daß man genau sagen könnte, um welches Wort es sich handelt).⁷ Man begegnet ihm noch in erstaunlicheren Kombinationen, zum Beispiel indem er ein Fragezeichen einrahmt. In diesem letzten Fall ergeben sich zwei Gedankenstriche, aber es handelt sich um etwas anderes als die Gedankenstriche, die eine Aussage einrahmen, indem sie den Rest eines Satzes auseinandertreten lassen, und zwar durch Effekte, die auch hier wieder sehr verschieden sein können.

Daß dieser Gedankenstrich der *Marquise von O...* tief *unheimlich* ist, möchte ich mit der Fußnote bezeugen, die ihn in der jüngsten französischen Übersetzung unter der Bezeichnung „eigenartige Gedankenstriche“, im Plural also, anführt, wenngleich man in der Einleitung tatsächlich den Ansatz zu einer Analyse findet (er bezeichne ein „leeres Zentrum“, „beruhe auf einem Mangel, der im Text selbst liegt“).⁸ Was ist aber ein Zentrum als Mangel wenn nicht ein Zentrum, das *als Zentrum* mangelhaft ist?

Nun: ist dieser Gedankenstrich ein Zug, der sich als Zentrum

⁷ Hier wird die Doppelbedeutung des Verbs (*se*) *barrer* ins Spiel gesetzt: (sich selbst) durchstreichen/sich davon machen, ein Wort, das im weiteren Verlauf des Textes mit dem Gedankenstrich (*tiret*) als *barre* (Stab, Schranke, auch Zeugenschranke) zusammengehört.

⁸ Heinrich von Kleist, *La marquise d'O...*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par Martin Ziegler, Collection folio bilingue, Gallimard, Paris 1992, S. 10.

entzieht? Diese Frage ruft andere, zunächst sehr allgemeine hervor:

Was vollzieht sich hier, wenn die noch weiße Stelle des Textes sich durch einen Gedankenstrich aufteilt? Welche Höhlen oder welche Abgründe finden sich anstelle dieses Gedankenstriches, jenem zugleich sehr feinen und so groben Strich, der nur öffnet, indem er vernäht und, weil er vernäht, gleichzeitig die Öffnung riskiert?

Wer wird hier vor die Zeugenschranke (*la barre des témoins*) gerufen, ohne zu erscheinen? Wer oder was macht sich in der winzigen und zugleich radikalen Öffnung dieses Gedankenstrichs davon, der geheimen Wiedereinschreibung des nicht umschließbaren Seitenrandes in den Körper des Textes?⁹

Erster Zugangsweg: Was sich mit diesem Coup des Gedankenstrichs (*coup de tiret*) vollzieht, ist ein Strich, der die weiße Stelle markiert, *ohne sie aber zu umschließen*, ohne sie zu umgürten, der sie als weiß markiert, wobei er sie gleichzeitig vom Weiß abhebt. Er operiert mit und ohne Weiß, er gibt vor, einen leeren Raum zu überschreiten, von dem man angenommen hatte, er wäre ein Abgrund, ja, ein Ungrund.

Der Gedankenstrich ist auch ein ausgestreckter Finger, der zeigt. Man „zeigt mit dem Finger darauf“ (siehe die Etymologie von *zeigen*: die Wortfamilie von *zeihen*, ursprünglich *anzeigen*, *zeigen*, *kundtun*, dann *anklagen*, mit dem Finger auf einen Schuldigen *weisen* (der *Zeigefinger*: der Finger, der anklagt). Der Index (= Zeigefinger auf französisch), das Indiz: *deik/zeigen=dicere*: das spricht, das erzählt, das besagt viel).

Der Gedankenstrich ist demnach auch ein Finger, der anklagt, selbst wenn es anscheinend keinen Zeugen gibt. Denn er bezeugt auch, daß es auf der Szene (und bei dem Ob-szönen), die er markiert, keinen Zeugen gibt. Deshalb erzählt er auch nicht, selbst wenn er bis zu einem gewissen Punkt dennoch sich selbst erzählt

⁹ Mit dieser Formulierung hoffe ich deutlich genug zu machen, daß es selbstredend kein Wissen um den Liebesakt gibt, daß ein solcher Akt jedes Wissen übersteigt, auch wenn man weiß, daß, wie, wo, mit wem usw. er stattfindet. Das gilt nicht weniger für die betreffenden Partner als für eventuelle Zeugen, und damit ist auch der Zusammenhang hergestellt, auf den es mir hier ankommt, nämlich die Stellung des Lesers: Wenn es weiter unten heißt, der Leser wisse das, er wisse sogar nichts als das (*il ne sait que cela*), dann ist damit erstens eine unüberhörbare Einschränkung gemeint, zweitens zielt die Formulierung auf die Interpreten ab, die hier Ungewißheit über das Wissen um die Tatsache selbst fingieren, um der eigentlichen Dimension des Geheimnisses bequem ausweichen zu können.

und sich erzählen läßt. Indem er den Finger darauflegt, zeigt und verbirgt der Gedankenstrich; er zeigt, daß er verbirgt, aber nicht, was er verbirgt.

Aber was vollzieht sich denn zwischen dem Grafen und der Marquise? – Zwischen: nicht nur, was sie verbindet („zwischen uns gesagt“), sondern auch was sie in der Verbindung, ja durch die Verbindung trennt und nicht nur einfach voneinander trennt (das vorausgesetzte Bewußtsein des Grafen und die bestätigte Bewußtlosigkeit der Marquise), sondern ebenfalls jeden von sich selbst trennt (radikale Heterogenität, das Irreduzible des Selbst/Ich) durch das Geheimmachen eines Geheimnisses – die Bedingung der Möglichkeit des Bezeugens.

Als Indiz bezeugt dieser Gedankenstrich zunächst einen vom Leser (der von Anfang an weiß, daß die Marquise in anderen Umständen ist) völlig identifizierbaren Akt. Dieser Akt setzt sich in der Schwangerschaft der Marquise fort und in dem Kind, das daraus geboren wird. Dies Kind – jedes Kind – obgleich stumm (infans), gibt allein durch seine Existenz Zeugnis von dem Akt, der es erzeugt hat; es bezeugt diesen im Modus des Was. Ich eröffne hier eine etymologische Parenthese: Nach Grimm gibt es sehr wohl eine Beziehung zwischen den beiden Verben *bezeugen* und *erzeugen*. Gehen wir kurz auf die Etymologie dieser beiden Bedeutungen von *zeugen* ein, die beide der Wortfamilie von *ziehen* angehören. Aber welcher Bezug besteht zwischen *ziehen* und *zeugen*? Ein solcher Bezug tritt sehr schnell in Erscheinung. *Zeug*: mhd. *ziuc* (vgl. *ziehen*) bezeichnet zunächst die Tatsache des Ziehens, dann aber auch durch einen Bedeutungswandel das Mittel, das das Ziehen ermöglicht, woher Bezeichnungen wie Mittel, Handwerkzeug, Stoff, Vorrat herrühren, die heute noch in einem Terminus wie *Werkzeug* bestehen, neben der ihm erst seit dem achtzehnten Jahrhundert bescheinigten negativen Bedeutung (Dinge ohne Wert: dummes Zeug reden). Die verbale Form *zeugen* bezeichnete ursprünglich: sich Mittel, Werkzeuge (zum Ziehen) beschaffen, dann: mit Hilfe von Mitteln fabrizieren. Diese Bedeutung gibt es heute nur noch im Sinne von erzeugen, Kinder machen/fabrizieren. Sie verweist demnach auf eine mechanistische Konzeption der Zeugung.

Was das *zeugen/bezeugen* anbetrifft, so bezeichnete dies ursprünglich: *ziehen*, jemanden vor den Richterstuhl ziehen (um ihn aussagen zu lassen); dann aber, auf Grund einer Bedeutungsverschiebung, die der bei *zeugen/erzeugen-fabrizieren* beobachteten ähnlich ist, die Person, welche man derart zieht, und zwar vor das Gericht zieht.

Wenn ich mich nicht irre, kommt das Verb *zeugen* in der *Marquise von O* . . . nicht vor, jedenfalls nicht im Sinne der Zeugung von Kindern. Man stellt dagegen aber eine eigentümliche Verwendung der Verben *bezeugen* und *überzeugen* fest (wie auch von *Bezeugung* und *Überzeugung*): *bezeugen/Bezeugung* kommen am häufigsten im ersten Teil des Textes vor und werden dann vom Vokabular der *Überzeugung (überzeugen)* abgelöst. Meine allgemeine Annahme besteht darin, daß dieses besondere lexikalische Insistieren einen Effekt der Spukerei hat: Rück- bzw. Wiederkehr eines ausgeschlossenen Signifikanten, der aber buchstäblich alle Abschnitte durchspunkt, die durch *bezeugen* oder *überzeugen* markiert sind, wie auf ähnliche Weise die Wiederkehr der Kindheitserinnerung, welche den Schwan betrifft, sich zum großen Teil dadurch erklärt, daß dieser ein Stück des Wortes *schwanger* (Schwan/ger) bildet und dieses gerade nur so sehr verstümmelt (zensiert), daß es erscheinen kann, ohne erkannt zu werden,¹⁰ wie das Geheimnis, das immer und in jedem Augenblick sich zu erkennen geben kann: *zeugen* wie *schwanger* sind stumme, verschlossene Zeugen, außerhalb der Anwesenheit, aber sie kehren auf gespenstische Weise unaufhörlich wieder.

Diese Wieder- und Rückkehr ist umso gewaltsamer, als sie sich durch eine regelmäßige und stereotype Verwendung von Höflichkeitskundgebungen, von Pflichtbezeugungen („seine Ehrerbietigkeit“ bzw. „seine Hochachtung bezeugen“, „Höflichkeitsbezeugungen“) vollzieht, die von ihr zum Bersten gebracht werden, als ob alles, selbst die regelmäßigsten und gewöhnlichsten Beziehungen nicht von derartigen Störungen, derartigen Überfällen geschützt wären, was dann wieder Formulierungen wie „Alles kehrte nun in die alte Ordnung der Dinge zurück“ (109) notwendig macht, die aber immer schon voll von Spuk sind, da sie doch vom Spuk selbst hervorgerufen werden.

III.

Der Graf hat der Marquise gerade noch das Zeugnis seiner Hochachtung durch die Vermittlung des Kommandanten zukommen lassen, als er schon zur Schlacht zurückkehren muß und der Befehlshaber der russischen Truppen eintrifft. Jener, der vom *Unfall*

¹⁰ Vgl. den ersten Teil der vorliegenden Studie: «Die Marquise von O . . . oder der Graf F . . .» (in: *Athenäum*, 2. Jahrgang 1992, S. 109).

der Marquise und der Heldentat des Grafen erfahren hatte, läßt ihn herbeirufen und fordert ihn auf, die Schuldigen zu benennen. Das führt zu einer eigenartigen Szene: der Graf will der Zeu- genschaft entgehen (im Gegensatz zur Marquise, die, wie man gesehen hat, ihr ohne es zu wollen, ohne es zu wissen, ausweicht). Er wei- gert sich bis zum Schluß, Namen zu nennen. Aber das erstrebte Nicht-Bezeugen ist illusorisch: sobald er sagt, daß er nichts ge- sehen hat, gibt es Bezeugung, selbst wenn diese die Unmöglichkeit des Bezeugens bezeugt. Schlimmer noch: dies falsche Nicht-Bezeu- gen ist genausogut eine wahre Falschaussage: der Graf lügt auf bewußte Weise über das, was er gesehen hat. Da es darum geht, die Schuldigen zu benennen, und er weiß, daß er es ist, müßte er sich selbst nennen, was er aber nicht tut und erst recht nicht, als ein angeblich Schuldiger auf Grund einer Wunde gefunden wird, die ihm der Graf zugefügt hat: die Zeugen-Wunde (Indiz), welche für den Grafen zeugt, in beiden Bedeutungen des Ausdrucks, und ihn vor einem entehrenden Tod rettet, der Hinrichtung, die unverzüg- lich das Los der fünf „Schuldigen“ wird.

Hier tritt eine für die gesamte Interpretation entscheidende Lo- gik ins Spiel, die man meiner Ansicht nach nicht analysieren kann, wenn man nicht eine Logik des Geheimnisses zu Hilfe nimmt im Sinne der *Unmöglichkeit des absoluten Geheimnisses, die nichtsde- stoweniger die Möglichkeit des vollen Bewußtseins des Geheimnis- ses verbietet*: der Graf weiß, daß er gelogen und damit andere an seiner Stelle in den Tod geschickt hat. Als er die Festung verläßt, weiß er, daß er es ist, der tot sein müßte, der hätte zahlen müssen, und das gehütete Geheimnis kann – und muß – sich damit als Symptom äußern. Nachdem er der Justiz und dem Urteil entgan- gen ist, muß der Graf sich selbst bestrafen, als wenn er verurteilt worden wäre, gemäß einer Logik, die notwendigerweise über die einer kalkulierbaren und begrenzten Strafe hinausgeht. Dies läuft darauf hinaus, daß der Graf sich von dem Augenblick an (der Hinrichtung der „Hunde“, und man bemerkt den Effekt, den das Gebot des Befehlshabers auf den Grafen ausübt, der von ihm verlangt, den größten „Spürsinn“ bei der Suche nach den Schuldigen anzuwenden)¹¹ als tot betrachtet. Von diesem Augenblick an

¹¹ „Der General, welcher gehört hatte, daß damals schon das Schloß in Flammen stand, wunderte sich darüber; er bemerkte, wie man wohl bekannte Leute in der Nacht an ihren Stimmen erkennen könnte; und gab ihm, da er mit einem verlege- nen Gesicht die Achseln zuckte, auf, der Sache auf das allereifrigste und strengste nachzuspüren“ (107, Hervorhebung von mir, Ph.F.).

ist er lebendig begraben, ist er ein Lebend-Toter, die symmetrische Figur eines Tot-Lebenden, der noch kommen wird, obgleich er immer schon wiedergekommen ist.

IV.

Einige Zeit nach seinem Fortgang erfährt die Familie, die immer noch eine dankbare Erinnerung an den Grafen hegt, auf brutale Weise von seinem Tod: „doch wie groß war ihr Schrecken, als sie erfuhr, daß derselbe noch am Tage seines Aufbruchs aus dem Fort, in einem Gefecht mit den feindlichen Truppen, seinen Tod gefunden habe“ (108). Die Umstände werden auf solche Weise berichtet, daß wiederum die komplexe Perspektive des Zeugens verlangt, daß man bei ihr verweilt. Ich fahre mit dem Zitat fort: „Der Kurier, der diese Nachricht nach M . . . brachte, hatte ihn mit eigenen Augen, tödlich durch die Brust geschossen, nach P . . . tragen sehen, wo er, wie man sichere Nachricht hatte, in dem Augenblick, da ihn die Träger von den Schultern nehmen wollten, verblichen war“ (108). Dies beginnt also mit einem klassischen Augenzeugenbericht, der freilich durch eine viel vertracktere Bezeugung verdoppelt wird: „wie man sichere Nachricht hatte“, und die problematische Aussage einführt, die den Tod des Grafen bezeugt. Der Kurier hat ihn nicht sterben sehen, aber er führt als zusätzlichen Beweis die Bezeugung einer Bezeugung an (welche Bezeugung bleibt und sich nicht unter dem Vorwand aufhebt, daß der Graf in Wirklichkeit gar nicht tot ist: Man hielt ihn wirklich für tot, und man weiß, daß dies den Anforderungen an den Zeugen genügt). Nein, was die Zeugenaussage ungültig macht, die der Kurier zu berichten glaubt, besteht darin, daß er einen Beweis aus ihr macht und sie dadurch als Zeugenaussage zunichte macht. Er macht das Bezeugen ungültig nach der Logik eines Bezeugens, das ein Bezeugen bezeugt, von dem er selbst nicht Zeuge gewesen ist, aber von dem *er* sich zum Zeugen erhebt, als Supplement des Ursprungs, das sich im Beweis verflüchtigt und durchstreicht. Von einer anderen Seite aber, der des deutschen Textes aus („wie man sichere Nachricht hatte“), vermag die Analyse verschiedene Resultate zu liefern, welche die Grenze zwischen Bezeugen und Beweiseffekt bestätigen: wenn der Kurier in dem „wie man sichere Nachricht hatte“ sagt: „Ich trage Zeugnis, daß diejenigen, die ihn (sterben) gesehen haben, versichern, daß er tot ist“, dann bleibt das Bezeugen des Bezeugens durch den Kurier der Natur des Bezeugens entsprechend.

Auf der Suche nach weiterer Information über den Grafen, erfuhr der Kommandant noch, „daß er auf dem Schlachtfeld, in dem Moment, da ihn der Schuß traf, gerufen habe: ‚Julietta, diese Kugel rächt dich!‘ und nachher seine Lippen auf immer geschlossen habe“ (108). Dies Bezeugen kann nicht in Zweifel gezogen werden, da man sich nicht vorstellen kann, daß einer der anwesenden Soldaten den Namen der Marquise kannte (man erfährt übrigens nirgendwo, wieso der Graf von ihm Kenntnis hatte, und auch dieser Umstand hängt mit der Indizienkette zusammen, die hier untersucht wird, aber nicht einzukreisen ist).

Es liegt zweifellos zum großen Teil an der Unfähigkeit der Kritik, die Verknüpfung wahrzunehmen, welche das Bezeugen insgeheim mit dem Geheimnis verbindet, daß diese es allgemein zurückweist, jenes In-Szene-setzen als einen Versuch des Grafen zum Selbstmord aufzufassen (eine Thematik von ziemlich klassischer Bedeutung bis hin zu *La route des Flandres* von Claude Simon über den *Caspar Hauser* von Verlaine), eine Weigerung, die sich in der gesamten weiteren Lektüre des Textes fortsetzt (der wilde Wille, die Marquise zu heiraten, vermag von nun an nur noch als ein Beweis (!) der Liebe zu gelten, wogegen ich darin einen Willen erblicke, seinen Verstoß durch ein anderes Mittel auszugleichen, für das das Bezeugen der Liebe selbst nur ein Mittel außerhalb des Bewußtseins ist).

Hier geht es immer noch um das Zeugenmäßige, das uns diesmal dazu führt, die Logik des *Überlebens* genauer zu bestimmen: denn das, was der Graf in seinem letzten Ausruf tut (seinen eigenen Tod und dessen Effekt bezeugen, nämlich die Rache, welche auch dessen vorausgesetzte Ursache ist), vermag er nur zu tun, indem er in diesem Augenblick selbst der Überlebende *und folglich der Erbe* seines eigenen Todes ist. Mehr noch, er tut dies, indem er sich an einen abwesenden Dritten, Julietta, wendet (auch hier gemäß einer Logik des Eingeschlossenen/Ausgeschlossenen), die er zum Zeugen nimmt. Neue Schwierigkeit: Ist unter dem Vorwand, daß der Graf eine existierende und nicht absolute Person anruft, dieses Zum-Zeugen-nehmen in seiner Logik und seinen Effekten verschieden von jenem, von dem ich oben bei Gelegenheit der Marquise gesprochen habe, die bei der Unmöglichkeit, ihrem Bezeugen Gehör zu verschaffen, nicht anwesende Zeugen anruft? Und weiter: kann jemand gerächt werden, ohne daß dieser es weiß, noch eine Ahnung davon hat, wofür er gerächt wird, wenn man sich in die klassische Logik des Bezeugens versetzt?

Ist die Julietta, die der Graf zum Zeugen nimmt, also in letzter

Instanz etwas anderes als der eingebildete Zeuge, anstelle dessen der Graf „Ich“ sagen würde *ohne sich dies sagen können zu wollen?* Man greift hier die Frage eines Geheimnisses wieder auf, das im Geheimnis des Grafen geheim bleibt.

Was die Marquise anbetrifft, so sucht diese sofort jene Julietta wiederzufinden, die sie nicht kennt, um ihr die Bezeugung des Todes des Grafen zu berichten: kann man in dieser Verdoppelung (von welcher der Leser allein Zeuge ist) nicht ein Indiz für eine andere mögliche Verdoppelung sehen, einen anderen Effekt der Rückkehr eines Toten, der dies auch wieder nicht ist, und der ein Geheimnis im Geheimnis der Marquise (die, wie schon gesagt, im Gegensatz zum Grafen kein bewußtes Geheimnis hat) betreffen würde? Es ist gerade diese Dissymmetrie, welche die Szene des Binde- oder Gedankenstrichs möglich gemacht hat, die wir weiter markieren, ohne sie aber zu umschließen.

V.

Um sich diesen geheimen Stätten noch mehr anzunähern, müßte man eingehend die Szene des Schwans analysieren, auf die ich vorhin schon kurz angespielt habe. Man wird es entschuldigen, wenn ich hier nur das Resultat meiner Analyse (vgl. Anm. 9) auf eine Art vorstelle, die vielleicht höchst dogmatisch erscheint. Der Aufweis scheint mir aber möglich zu sein, daß der Schwan, wenn dieser nach einer oberflächlichen Bedeutungsschicht die Marquise repräsentiert (die bewußte Interpretation des Grafen), es besonders dem Grafen erlauben würde, von sich selbst zu sprechen und (sich) zu sagen, ohne es zu sagen, welches die geheimen Gründe seines Willens sind, die Marquise zu heiraten (er bleibt und erzählt dies am Tisch, gerade weil er sich entschlossen hat, seine Abreise nach Neapel aufzuschieben und nicht abzureisen, bevor er eine klare Entscheidung in dieser Sache erhalten hat). Auch noch auf andere Weise will sich der Graf von seinem Vergehen reinigen als durch den verfehlten Selbstmordversuch (der auf keinen Fall dem Tod der falschen Schuldigen gleichgekommen wäre, da er ja dem Grafen nur zusätzliches Heldentum verliehen hätte). *Er* ist der Schwan, sowohl Zeuge, Täter und Opfer seiner schändlichen Tat: er wirft sich in den Kot, *er* taucht in das Wasser und kommt gereinigt daraus hervor (dies wäre demnach sein geheimes Begehren, und die Begierde, die Marquise zu heiraten, wiederum das Mittel, dies zu erreichen).

Nun möchte ich auf detailliertere Weise zwei Punkte herausar-

beiten, die ich in der gerade summarisch zusammengefaßten Studie aus Raumgründen nicht angreifen konnte: zuerst die Liebeserklärung, welche dem Essen eine besondere Spitze verleiht, in dessen Verlauf der Graf diese angebliche Kindheitserinnerung erzählt hat: „versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller, und schwieg“ (116).

Ich stelle zunächst als ein nicht zu übersehendes Zeichen fest, daß diese Erklärung *nach* dem Heiratsantrag erfolgt (den der Graf nach seiner ersten „Wiedererscheinung“ macht, die in den Augen der Familie den Effekt einer Wiederauferstehung von den Toten hat). Dies bestätigt in meiner Sicht, daß es sich hier um eine List des Unbewußten handelt, die sich der Liebe bedient. Ein weiteres Indiz besteht in dem Zusatz an Intensität in der Aussage selbst: „daß er sie *außerordentlich* liebe“ (Hervorhebung von mir, Ph.F.). Man kann sich tatsächlich fragen, ob die Aussage „Ich liebe Sie“ ohne Schaden den anerkennenden Kommentar des Zeugen zuläßt, selbst wenn dieser Zeuge jener zu sein scheint, der das „Ich liebe Sie“ ausspricht. Ein „Ich liebe Dich aber wirklich“ etwa, sagt auf einer anderen Ebene weniger, ja radikal Verschiedenes aus. Man stelle sich bloß die Auswirkungen eines Liebesaustausches vor, der mit dem kurzen Dialog begänne: „Ich liebe Dich. – Gut, aber warum?!“ – die augenblickliche Unterbrechung wäre garantiert. Der Kommentar des Grafen wäre demnach ein unbewußtes Geständnis (ein Bezeugen), daß der Gegenstand seiner Liebe ein anderer ist als die Marquise und daß diese Liebe zweifellos nichts mit jener zu tun hat, die in dem „Ich liebe Dich“ zum Ausdruck kommt. Von jener Liebe, die er auszusprechen vorgibt, kann er kein Zeugnis ablegen.

Könnte man nicht ganz allgemein sagen, daß das „ich liebe Dich“ weder ein warum noch einen Kommentar ertragen würde: „*Ich liebe Dich, weil ich Dich liebe (und indem ich Dich liebe) wie ich Dich liebe, mehr kannst Du ja von mir nicht verlangen.* Jedes mehr wäre ein *nicht mehr*, wie für das Geheimnis, das immer dem Risiko untersteht, zu viel aus sich zu machen und sich damit zu ruinieren: *mehr verliebte Worte, keine verliebten Worte mehr.* Dies ist eine andere Ausdruckweise dafür, daß das „Ich liebe Dich“, dieses wesensmäßig wiederholbare Performativ, auch der kanonische Ausspruch für das *Das-Geheimnis-sagen* ist, das auch das *Sagen des Geheimnisses* ist.

VI.

Die andere Bemerkung ist etwas länger und stützt sich auf das vom Grafen beschworene Bild des immer und (ein wenig verloren) in alle Richtungen „auf feurigen Fluten“ umherschwimmenden Schwans, ein scheinbar nicht passendes Bild in bezug auf den erwähnten Ort (der Teich der Güter seines Onkels), dessen Logik aber sofort in Erscheinung tritt, wenn man den gefühlsmäßigen Kontext dieser höchst verschlüsselten Erinnerung in Betracht zieht: der Onkel wird in der Novelle angerufen, weil von ihm zum großen Teil die günstigen Informationen abhängen, welche die Familie über den Grafen im Hinblick auf die Heirat erhalten kann. Wenn man sich erinnert, daß es dem Grafen in diesem Augenblick vor allem darum geht, eine Zusicherung in bezug auf die Hand der Marquise zu erhalten, gemäß der Logik, die ich unterstellt habe, nämlich sein Vergehen durch eine Handlung wieder gut zu machen, welche die Zukunft engagiert (im Gegensatz zu der Todesstrafe, die er sich zu einem früheren Zeitpunkt zufügen wollte), dann legt das Oxymoron „feurige Fluten“ ein anderes Syntagma nahe, das von derselben alliteralen Struktur bestimmt ist: *Fegfeuer*, das Feuer, das (die Schuld) wegfeht, also das Purgatorium: der Graf sucht sich zu reinigen (*se purger*), indem er sich eine Handlung auferlegt, welche die Strafe ersetzt, die er nicht verbüßt hat (*purger*). Das Purgatorium, dieser „dritte Ort“ (Luther), der, um Chateaubriand zu zitieren, „poetischer als Himmel und Hölle ist, insofern er eine Zukunft zum Ausdruck bringt, die den beiden anderen fehlt“, läßt sich tatsächlich mit Le Goff (ich erlaube mir, hier auf dessen umfassende Darstellung *La naissance du purgatoire*¹² hinzuweisen) bestimmen als „ein vermittelndes Jenseits, wo bestimmte Tote eine Prüfung erleiden, die durch die Stimme – die geistige Hilfe – der Lebenden abgekürzt werden kann“¹³. Genau dies wird sich bei dem Grafen ereignen. Außerdem weiß man, daß ein feuriger See oder ein feuriges Meer eine beinahe zwangsläufige Vorstellung für das Purgatorium sind. Sich in feurige Fluten zu werfen, um gereinigt (*blanchi*) daraus hervorzutauchen, bedeutet für den Grafen, die Marquise um die Heirat zu bitten, um sein bislang noch geheimes Vergehen zu waschen/reinigen, und dies heißt, nach der vom Feuer bestimmten Symbolik des Purgatori-

¹² Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Gallimard, Paris 1981, zitiert nach der Taschenausgabe (folio Histoire 31).

¹³ op. cit. S. 14.

um: „(. . .) die nun abgelaufene Lebenszeit auslöschen und dadurch eine neue möglich zu machen“ (Van der Leeuw, der von Le Goff zitiert wird, op. cit. S. 18).

Es wird aber von Le Goff noch ein anderer Aspekt des Fegefeuers entwickelt, der hier von Interesse ist, und dies ist der Bezug auf die Gespenster. Das Fegefeuer ist ein Bereich, aus dem man herausgehen kann und von dem man gerettet wird. Diese Vorstellung (die genau zwischen 1160 und 1170 in Erscheinung getreten ist) bezeichnet eine Individualisierung des Heils und des Todes (denn es ist ja immer ein Toter, der ins Fegefeuer geht: man weiß, daß der Graf sich selbst auch als Toten, als toten Mann ansieht). Vor der Einführung des Fegefeuers hing der Mensch während seines Lebens von der Kirche und im Jenseits von Gott ab.

Das Fegefeuer dagegen ist die gemeinsame Festung der Kirche und Gottes und bezeichnet immer die Erwartung von etwas.

Vor der Einführung des Fegefeuers war die Haltung der Kirche gegenüber den Gespenstern zweideutig, und zwar auf Grund einer mangelnden Zweideutigkeit, wie man sagen könnte: sie konnte die Vorstellung von guten Gespenstern nicht akzeptieren, konnte aber ebensowenig das Phänomen selbst verneinen. Damit verurteilte sie sich dazu, das Gespenst zu diabolisieren. Mit der Einführung des Fegefeuers konnte sie es sich leisten, die starre Alternative: Ablehnung/einfache Verteufelung der Gespenster zu überwinden.

Die Seelen des Fegefeuers können (mit der Erlaubnis Gottes) zurückkehren, um die Lebenden aufzurütteln, was aber noch nicht verhindert, daß das Gespenst immer noch als teuflisches Phantasma existiert, das die Menschen von der Religion abzuwenden sucht.

Le Goff besteht auf der Idee, daß es für das Fegefeuer keine *Buße*, sondern nur noch *Strafe* gibt, daß sein Raum strafrechtlich, nicht besserungsmäßig und sein Modell letztlich gerichtlicher Art ist. Diese Logik geht der des Grafen entgegen, der immer außerhalb der menschlichen Urteilskraft eine ungerechte Bestrafung zu reproduzieren sucht, die von anderen durch seine Schuld auf ungerechte Weise erlitten wird. Er schafft sich sein eigenes Fegefeuer, er setzt sich selbst als Gott ein: aus dem Totenreich als Gespenst zurückgekehrt, legt er sich eine Strafe auf, durch die er sich als gutes Gespenst setzt.

Er kehrt aber nicht unter die Lebenden zurück, als Lebender unter die Lebenden, wie es die Logik des Testaments gegen Ende des Textes mit aller Kraft zum Ausdruck bringt. Nachdem er einmal (gesellschaftlich) anerkannt ist und die Marquise heiratet, akzeptiert er es noch, zu verschwinden und sich als Lebenden durch-

zukreuzen; er rettet sich selbst nicht mehr (indem er sich etwa in den Augen aller, einschließlich der Marquise heroisierte), sondern rettet *sie* vor der Schande (indem er der einzige Schuldige wird und auf symbolische Weise tot ist). Man könnte ohne Übertreibung von der *toten Lebendigkeit* (*mort-vivance*) des Grafen in dem Augenblick sprechen, in dem er darin einwilligt, den Heiratsvertrag zu unterzeichnen, den ihm der Kommandant auferlegt: „Der Vater (. . .) verließ sie, und ordnete alles, nach gehöriger schriftlicher Rücksprache mit dem Grafen, zur Vermählung an. Er legte demselben einen Heiratskontrakt vor, in welchem dieser auf alle Rechte eines Gemahls Verzicht tat, dagegen sich zu allen Pflichten, die man von ihm fordern würde, verstehen sollte. Der Graf sandte das Blatt, ganz von Tränen durchfeuchtet, mit seiner Unterschrift zurück“ (142).

Während langer Monate bleibt der Graf in den Augen der Familie ein Fremder. Dies ändert sich im Augenblick der Taufe des Kindes, zu der der Graf als Belohnung für sein gutes Verhalten „eingeladen“ wird (143). Er begibt sich dorthin und legt in der Wiege seines Sohnes ein Geschenk von 20000 Rubeln nieder, die für das Kind bestimmt sind, sowie ein Testament, mit dem er die Marquise zu seiner alleinigen Erbin einsetzt. Diese Begebenheit scheint mir in einem symmetrischen Verhältnis zu jener zu stehen, in der er freiwillig unter den Kugeln des Feindes fällt und ausruft: „Julietta, diese Kugel rächt dich!“ In diesen beiden Fällen ist die Struktur a priori tatsächlich die des Bezeugens, und zwar des Bezeugens durch einen Überlebenden, der seinen eigenen Tod bezeugt – wirklich, obgleich antizipiert, auf der einen Seite: symbolisch, aber um so sicherer, weniger ungewiß, auf der anderen. Nur ein Toter im Stande des Überlebens vermag sein Testament zu machen (man muß sogar auf allgemeinere Weise sagen können: nur ein Toter kann schreiben, wer schreibt, ist auf gewisse Weise schon tot, da sein Geschriebenes ihn überlebt, ja grundsätzlich entbehren kann). In diesem Testament überlebt sich der Graf nur, um besser zu sterben (in zwei Bedeutungen des Ausdrucks: er stirbt um so mehr, als er nicht entgehen kann; aber er stirbt auch für sich selbst und für die anderen besser, seinem Vergehen entsprechend). Er vollendet seinen Wunsch zu sterben eher zweimal als einmal, noch anders gesagt: Doppelt gestorben hält besser). Jetzt ist der Graf *richtig* tot: man kann wirklich sagen, daß er tot ist und daß es sich um den Tod handelt, den er sich gewünscht hat. Denn vorher war er auch schon tot (für die Familie, lebend begraben oder eingemauert, eingekerkert, was ebenfalls eine klassische Sehweise des

Fegefeuers ist, aber eher auf schlechte Weise, als das schlechte Gespenst, mit dem man nichts anzufangen weiß; er war ein toter Ehemann (eine weiße Stelle in einer Scheinehe), und das genügte nicht. Er mußte seinen Tod bezeugen, schwarz auf weiß, um anerkannt zu werden; eher vielleicht als ein Überlebender ist der Graf ein Übersterbender (*surmourant*), sobald er buchstäblich sein Todesurteil (*arrêt de mort*)¹⁴ unterzeichnet hat. Was sich hier vollzieht, ruft deutlich den Begriff der *suffrage* hervor, jene Intervention der Lebenden, um die Zeit im Fegefeuer abzukürzen. Dieser Begriff beruht in der Tat, wie Le Goff ausführt, auf „engen Beziehungen zwischen den Lebenden und Toten und ebenfalls auf der Existenz von Institutionen der Verbindung zwischen beiden, welche die *suffrages* finanzieren – wie etwa die Testamente“ (op. cit. S. 24).

VII.

All dies erlaubt uns abschließend auf die Dualität Engel/Teufel zurückzukommen, die sich jetzt als die Dualität gutes/schlechtes Gespenst lesen läßt, wie auch auf das Geheimnis im Geheimnis der Marquise. Dies führt auch auf die immer wieder gestellte Frage nach den Bedingungen zurück, unter denen die Marquise ein Opfer des Grafen werden konnte (man verfährt ein wenig zu schnell, wenn man von Vergewaltigung spricht, man verfährt viel zu schnell, wenn man annimmt, daß die Marquise nach dem letzten Zeugnis von Kleist – keineswegs ein Beweis! – sehr wohl wußte, was sie tat¹⁵ – und man kommt der Frage auch nicht näher, wenn man dem Bereich des Bewußtseins und des Bewußten verhaftet bleibt.

Bevor diese Frage angegangen wird, ein letzter Umweg oder Rückweg. Sobald er von Neapel zurückgekehrt ist, stattet der Graf der Marquise, die sich auf dem Lande zurückgezogen (verklöstert) hat, einen Besuch ab, wo sie „einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt“ (104) vollzieht, mit dem die Novelle einsetzt und worauf der Graf mit seinem öffentlichen Angebot der

¹⁴ Zur irreduziblen Doppelbedeutung von *arrêt de mort* (Urteil und Unterbrechung in eins) sowie über die Dimension des Überlebens, vgl. Jacques Derrida, *Parages*, Galilée, Paris 1986, insbesondere *Survivre*, S. 117-218.

¹⁵ „Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! Schamlose Possen! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.“ (Epigramme (1. Reihe), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 1, S. 22).

Wiedergutmachung antwortet. Dies geschieht, weil die Marquise sich vorher geweigert hatte, ihn anzuhören. Ich beziehe mich hier auf die Szene unter der Gartenlaube, wo der Graf unmißverständlich den Grund seines Kommens angibt. Die Reaktion der Marquise kommt in einer sonderbaren Typographie zum Ausdruck, die zwei Wörter kursiv bringt: „*ich will nichts* wissen“ (129). Die beiden Wörter, welche das Zentrum des Ausdrucks bilden, sind *derart* gekennzeichnet, sie bilden eine Sperre zwischen der bewußten Instanz (ich) und der Tatsache des Wissens: Ich/wissen, die sich trotzdem verbinden – und verstecken – in der typographischen Indifferenz des restlichen Textes. Ein Ich weiß, aber ein anderes Ich will nicht (wissen). Wiederkehr der wesensmäßig irreduziblen Heterogenität von Selbst/Ich, die vorher schon angezeigt wurde. Das typographische Spiel kehrt den Sinn des Gesagten um, es kommt darauf zurück und bewirkt, daß es von einer anderen Bedeutung besessen wird, welche die Besessenheit der Marquise ist. Es gibt in ihr eine Macht, die sich der Evidenz widersetzt, die sich weigert, im Grafen den Vater ihres Kindes zu sehen, und diese Macht ist dieselbe, welche ihr die Vereinigung mit dem Grafen *erlaubt hat*. Denn der Leser, als ein etwas privilegierter Zeuge, weiß es wohl, er weiß nur das: die Marquise will wissen – im Augenblick, da ihr der Graf Besuch abstattet, erinnern wir uns daran, hat sie gerade ihren eigenartigen Aufruf erscheinen lassen. Ihr „*Ich will nichts* wissen“ sagt nicht mehr die Wahrheit als der Zeuge, der schwört, die *ganze* Wahrheit zu sagen, – ja, freilich nur in bezug auf das, worauf es ankommt (wie Derrida betont hat). Auf ähnliche Weise will die Marquise *nichts* wissen von dem, worauf es in ihr bezüglich des Grafen ankommt, denn in gewisser Weise weiß sie bereits alles über diese Frage.

Die Hypothese (ich beschleunige und forciere folglich den Gang) wäre die folgende: Damit diese Episode (die keine Zeugen gehabt hat, es sei denn, man ruft jetzt die verschiedenen Ich-Instanzen an) stattgefunden haben kann und damit einen derartigen unbewußten Widerstand auslöst, ist es erforderlich, daß die Marquise nicht nur „bewußtlos“, sondern *wie tot* war. Nicht so, daß sie einfach den Anschein des Todes durch ihre Bewußtlosigkeit angenommen hätte, sondern *wie tot, wie gestorben*, aber auch *als Gestorbene*. *Als Gestorbene, so muß die Marquise gewesen sein*. Man muß sich hier daran erinnern, daß sie auf immer das Gelöbnis gemacht hat, sich nach dem Tod des Marquis nicht wieder zu verheiraten, und daß dieser somit in ihr durch das Gelöbnis überlebt. Schon dort gab es in der Weigerung der Marquise Überleben und einen Effekt des

Spukens, der Dritte ist immer schon da in ihrem *Ich* (will nichts wissen), als ein wiederkehrendes Gespenst. Aber andererseits könnte man annehmen, daß die Marquise, da sie den Marquis noch nicht ganz abgeschrieben hatte, auf unbewußte Weise nach Zeugen seines Überlebens suchte und daß diese Nachforschung – der Abgrund, der sich hier öffnet, ist nicht zu schließen – vielleicht die Maske eines körperlichen Begehrens annahm (das war jedenfalls die Hypothese der Hebamme gewesen).¹⁶ Zusammenprall von körperlicher Begierde und der Treue über die Liebe hinaus, des Lebens und des Fehltritts darüber hinaus. Das könnte auch der Grund dafür sein, daß der Graf ihr wie ein Engel erschien, als ein Bote des Jenseits, der einen Körper annimmt, wie man bei den Theologen sagt – und man weiß hier welchen. Der heilige Thomas, von Louis Marin zitiert, sagt: „Die Engel bilden sich durch die göttliche Macht Körper, die ihre intelligiblen Eigenschaften repräsentieren. Das wird zum Ausdruck gebracht, wenn man sagt, daß die Engel Körper annehmen“ (op. cit. S. 277). Die göttliche Macht hat im Fall der Marquise den Namen des Unbewußten (von dem man weiß, daß es sich für unsterblich hält, vgl. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, VI), das der Marquise die Rückkehr des Phantasmas eines Toten (Lebenden) aufdrängt, der wenig genug körperlich ist (der Engel ist zugleich das Nicht-Sexuelle und funktioniert hier im Sinne einer „Bejahung als Ersatz der Verneinung“), damit sie es vermag, sich nehmen zu lassen. Dies wäre das Geheimnis der Marquise, das die bekundete Ambivalenz ihres Gefühls gegenüber dem Grafen begründet („Er gefällt und mißfällt mir“, 117): er gefällt mir, weil er derjenige ist, der er nicht ist; er mißfällt mir, weil er nicht derjenige ist, der er ist) – nie anwesend noch abwesend, niemals *seiend*, immer schon *zurückkehrend*. Und das Geheimnis des Geheimnisses wird von der Marquise schließlich gesagt, selbst herausgeschrien, laut genug, damit jeder es hören und doch auch überhören kann, und von ihr schon früh in dem Augenblick zum Ausdruck gebracht, als ihre Mutter sie erschreckt fragt, ob sie an die Möglichkeit ihrer Schwangerschaft glaube: „Eher, antwortete die Marquise, daß die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schoße der Leichen eine Geburt entwickeln wird!“ (121).

¹⁶ „Die Hebamme (. . .) sprach von jungem Blut und der Arglist der Welt; äußerte, als sie ihr Geschäft vollendet hatte, dergleichen Fälle wären ihr schon vorgekommen; die jungen Witwen, die in ihre Lage kämen, meinten alle auf wüsten Inseln gelebt zu haben; beruhigte inzwischen die Frau Marquise, und versicherte sie, daß sich der muntere Korsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde“ (123 f.).

Als Gipfel der Konsequenz steht das Bindewort *eher* im Text (das *Ehe* herbeiruft und *er*, jenen, mit dem sie über den Tod hinaus verheiratet ist). Mit dieser Unschuldsbeteuerung stellt sich die Marquise als Tote dar und sagt offen das Geheimnis ohne das Wissen um das Geheimnis, das *geheime Begehren* der Marquise von O ..., das *begehrende Geheimnis* der Marquise von O ...

Andreas Böhn

Seelenwanderung und ewiges Wiederholungsspiel. Zum Verhältnis zwischen linearer und zyklischer Zeit in Heines „Reisebildern“

„The Body of
B Franklin Printer
(Like the Cover of an old Book
Its Contents torn out
And stript of its Lettering & Gilding)
Lies here, Food for Worms.
But the Work shall not be lost;
For it will, (as he believ'd) appear once
more,
In a new and more elegant Edition
Revised and corrected,
By the Author.“
Benjamin Franklins Epitaph¹

Einleitung

„Wiedergeburt: Wahn oder Wahrheit?“ Diese Frage war einer populärwissenschaftlichen Zeitschrift vor ein paar Jahren eine Titelgeschichte wert.² Ihr ist zu entnehmen, daß im Zuge einer neuen „Psycho-Mode“ die sogenannte „Reinkarnationstherapie“ sich erstaunlicher Beliebtheit erfreut und das vermeintlich abseitige Thema überhaupt zu den größten Hoffnungen oder, je nach Standpunkt, Befürchtungen Anlaß gibt.

¹ Von ihm selbst verfaßt im Jahre 1728; zitiert nach: Carl van Doren: Benjamin Franklin. New York 1938, S. 124.

² Harald Wiesendanger: Wiedergeburt. Wahn oder Wahrheit? In: Psychologie heute. Nr. 9. 1987, S. 20–31.

Kurzum: Die Wiedergeburtstheorie verspricht, der Glaubenskern einer ‚postmaterialistischen Gesellschaft‘ zu werden, eine kulturübergreifende Einheitsreligion, die irgendwie alles mit allem in Einklang bringt.³

Die – nicht ganz so erstaunlichen – Erfolge der Reinkarnations-therapie beruhen darauf, daß die Erinnerungen der Patienten an ihr früheres Leben geweckt werden und sie so in diesem die Ursachen für die Leiden in ihrem gegenwärtigen finden können.

‚Bisher fürchtete ich mich vor Wasser‘, berichtet ein Patient [. . .], ‚aber seit ich erlebt habe, wie ich in einem vergangenen Leben ertrunken bin, fürchte ich es nicht mehr.‘⁴

Auch wer dies gar nicht bestreiten will, muß nicht unbedingt an die „Wahrheit“ einer Seelenwanderung glauben. Der „Wahn“ genügt, wenn er nur wirksam ist, für den therapeutischen Zweck völlig. Dennoch wird gerade dessen Erfüllung gerne als Kriterium für die Glaubwürdigkeit des Erinnernden benutzt. „So als *mußte* es das Sandmännchen geben, *weil* der feste Glaube an es unseren Kleinen einschlafen hilft.“⁵ Überhaupt gehört zu den wichtigsten Problemen auch der seriösen Erforschung von Reinkarnationsberichten das der „Suggestion“ inklusive der Autosuggestion, neben der ausgeprägten Lust der Probanden zu „fabulieren“.

Der Zwang, mit dem sich die Wiedergeburtstheorie zahlreichen Zeitgenossen in unterschiedlichem Maße aufzudrängen scheint, von der leichten Irritation durch ein alltägliches Déjà-vu-Erlebnis bis zum intensiven (Wieder-)Erleben unter Hypnose, korrespondiert ihrer allgemeinen Verbreitung in verschiedensten Kulturkreisen und ihrem regelmäßigen Wiederauftreten in der europäischen Geschichte.⁶ Ihre verblüffendste Renaissance erlebte die Konzeption jedoch im späten achtzehnten Jahrhundert, am Ende des Zeitalters der Aufklärung. Wie zu zeigen sein wird, stellte diese

³ Wiesendanger: Wiedergeburt, S. 23.

⁴ Wiesendanger: Wiedergeburt, S. 22.

⁵ Wiesendanger: Wiedergeburt, S. 24. Das Folgende ebd.

⁶ Die beherrschende Rolle der Wiedergeburt in vorgeschichtlicher Zeit wurde schon 1952 herausgestellt von Max Raphael: Wiedergeburtstheorie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole. Frankfurt/M. 1979. Als Beispiel für ihre weitreichenden Auswirkungen auf die archaische Weltanschauung und ‚Wissenschaft‘ s. Günter Lüling: Archaische Metallgewinnung und die Idee der Wiedergeburt. In: ZRGG 37. 1985, S. 22–37. Zur Geschichte der Reinkarnationsvorstellung im deutschen Sprachraum ist als Materialsammlung brauchbar: Emil Bock: Wiederholte Erdenleben. Die Wiederverkörperungsidee in der deutschen Geistesgeschichte. Stuttgart 1967 (Nachdruck Frankfurt/M. 1981).

keine Wendung gegen die Aufklärung dar, sondern im Gegenteil einen Versuch, dem linearen Zeitmodell des Fortschrittsoptimismus durch die Integration eines zyklischen Konzepts einen Zuschuß an „Weltvertrauen“⁷ zu verschaffen. Noch die poetische Ausgestaltung der Seelenwanderungsvorstellung in der Romantik steht in dieser Tradition.

Auf diese romantische Anwendung der Metempsychose nehmen Heines „Reisebilder“ in verblüffend konsistenter Form Bezug. Sie destruieren deren Funktionen, indem sie sowohl ihre interne Kohärenz in Frage stellen als auch ihre externe Motivation psychologisierend mit der Lust zur Autosuggestion in Zusammenhang bringen. Der ‚fabulierende‘ Erzähler entwickelt ein Panorama von theoretischen Problemen der Konzeption, wie es begriffliche Analyse nicht leicht zustande bringen würde.

Daraus ergeben sich zwei mögliche Folgerungen, die beide auch kritische Stellungnahmen zum Geschichtsbild der Aufklärung und zum Projekt der Moderne überhaupt sind. Die optimistische Nietzsches bejaht die Zyklik *gerade* als Widerlegung linearen Fortschritts, die pessimistische Freuds sieht in der Zyklik die notwendige Bedingung des Fortschritts, *wenngleich* sie eine erhebliche Einschränkung und nie aufzuhebende Gefährdung darstellt.

1. Die Wiedergeburt der Reinkarnationsvorstellung im späten 18. Jahrhundert

Im europäischen Kulturraum ist die Konzeption der Seelenwanderung seit der Antike in verschiedenen Formen nachweisbar. Ihre Ablehnung durch die christliche Orthodoxie⁸ drängt sie im Mittelalter zurück, doch in der Renaissance erhält sie allein durch die Rezeption des Platonismus starken Auftrieb. Auch andere griechische⁹ und jüdische¹⁰ Quellen mögen dabei eine Rolle gespielt haben, doch bleibt die Vorstellung wegen der kirchlichen Zurückwei-

⁷ „Das zyklische Schema war ein Grundriß des Weltvertrauens gewesen, und ist es noch dort, wo es wie ein Archaismus wieder auftaucht.“ (Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 1979, S. 97)

⁸ Vgl. etwa Thomas von Aquin: Compendium theologiae, cap. 155.

⁹ V. a. die Orphiker, Pythagoräer und Plotin wären zu nennen.

¹⁰ S. Gershom Scholem: *Gilgul*; Seelenwanderung und Sympathie der Seelen. In: Ders.: Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala. Zürich 1962 (Neuauf. Frankfurt/M. 1977), S. 193–247.

sung in der Folge bis ins achtzehnte Jahrhundert eine Außenseiterposition.¹¹

Den entscheidenden Schub erhält die Diskussion um die Reinkarnation durch Charles Bonnets 1769 erschienene und im gleichen Jahr von Lavater ins Deutsche übersetzte „Palingénésie philosophique ou Idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants“. Bonnet hängt noch der bald als überholt geltenden Präformationstheorie an, nach der die Reproduktionsfähigkeit von Organismen auf der Präexistenz von Keimen beruht, die eine Art Bildungsprogramm für das je individuelle Lebewesen enthalten. Dessen Leben ist nur die Ausführung dieses Programms, so wie die gesamte Existenz der Welt in ihrer zeitlichen Sukzession nur die Ausfaltung der von Beginn an vorhandenen, nämlich ineinander eingeschachtelten Keime darstellt. Palingenesie wird in Adaption stoischer Vorstellungen als Wiederentstehung der Lebewesen in einer neuen Welt nach dem Ende der gegenwärtigen verstanden. Dies wird sich in Form einer „grande révolution“ vollziehen, analog zu der im biblischen Schöpfungsbericht erzählten.¹²

Es liegt eine gewisse Ironie darin, daß die Reinkarnationsvorstellung in dieser Kombination mit der Präformationstheorie Eingang in die nun folgende intensive Debatte fand, denn jene im Grunde statische und mit der christlichen Unsterblichkeitslehre bestens vereinbare Theorie benötigte eigentlich gar keine zusätzliche Garantie und Plausibilisierung der individuellen Fortexistenz. Umso mehr trifft dies jedoch für die neuen Konzeptionen in der Organismustheorie und in der Geschichtsphilosophie zu, die auf dem Entwicklungsgedanken aufbauen und gerade keine Abtrennung einer statischen Einzelseele von dem dynamischen Organismus mehr zulassen. So kritisiert denn auch Herder den Mechanismus in Bonnets „Philosophie der Keime“ und betont demgegenüber die Wechselwirkung zwischen körperlicher Organisation, Ausbildung von geistigen Vermögen und Umweltbedingungen. Er

¹¹ Namhafte Vertreter sind etwa Giordano Bruno und F. M. van Helmont. Zum Folgenden vgl. Rudolf Unger: Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik. Frankfurt/M. 1922 (Nachdruck Darmstadt 1968); Ders.: Zur Geschichte des Palingenesiegedankens im 18. Jahrhundert. In: DVjs 2. 1924, S. 257–274; Ernst Benz: Die Reinkarnationslehre in Dichtung und Philosophie der deutschen Klassik und Romantik. In: ZRGG 9. 1957, S. 150–175; Hartmut Dörr: Artikel „Palingenesie“ 1. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hgg. v. J. Ritter u. K. Gründer. Bd. VII. Basel 1989, Sp. 40–46.

¹² Charles Bonnet: Palingénésie philosophique ... Genf 1769, S. 173.

übernimmt jedoch den Palingenesiebegriff, wenngleich er ihn nur auf die Gattung und nicht auf die Einzelseele bezieht. Die aufschlußreichste Verwendung der Wiedergeburtsvorstellung, die auch bei Kant und selbst bei so prototypischen Aufklärern und Skeptikern wie Hume und Lichtenberg eine Rolle spielt¹³, findet sich aber in den letzten Paragraphen von Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts“ (1780).¹⁴

Lessing entwirft in dieser Schrift eine Deutung der Menschheitsgeschichte, die aufklärerischen Fortschrittsoptimismus und die Würde der einzelnen Entwicklungsstufen vereinbar machen soll. Da jede Stufe nicht nur defizienter Vorläufer, sondern notwendige Voraussetzung der folgenden ist, erhalten auch frühere oder gegenwärtige, aber historisch ‚ungleichzeitige‘ Kulturen ein Eigenrecht. Besonders auf den Einzelnen wirkt dies aber eher als Trost denn als Auszeichnung. Denn die ‚unendliche Perfektibilität‘ bedeutet doch auch, daß jeder es schlechter hat als die Künftigen und diesen Rückstand nie aufholen kann. Und denjenigen, die sich nicht an der Spitze des Geschichtsprozesses sehen, könnte die Anerkennung des weit- und rückblickenden Künders eines „neuen Evangeliums“ (§ 86) und „dritten Zeitalters“ (§ 89) leicht als elitäre Herablassung anmuten.

Diesen möglichen Einwänden kommt die Seelenwanderungshypothese zuvor. Sie verknüpft den linearen Gesamtprozeß und die zyklische Wiederkehr der Einzelleben und setzt somit Vervollkommenung der Gattung und des Einzelnen in eins. Dabei bleibt die Frage offen, ob es sich im engeren Sinne der Begriffe um Metempsychose, also Wiederverkörperung der identischen Einzelseele, oder um Palingenesie handelt, also um Eingehen in einen sich ständig transformierenden Bestand an ‚Seelischem‘. Denn Lessing spricht zwar von der Wiederkehr eines „ich“, aber dieses hat seine früheren Zustände notwendigerweise vergessen, um die Linearität der Geschichte nicht durch Interferenzen überholter

¹³ Belege und weitere Beispiele bei Unger: Herder, Novalis und Kleist (Anm. 11), S. 163f., Anm. 9.

¹⁴ Vgl. zum Folgenden Martin Bollacher: Lessing: Vernunft und Geschichte. Untersuchungen zum Problem religiöser Aufklärung in den Spätschriften. Tübingen 1978, S. 324–339 u. Alexander Altmann: Lessings Glaube an die Seelenwanderung. In: Lessing Yearbook 8. 1976, S. 7–41. S. dort auch die Hinweise auf die älteren Traditionen, denen Lessing wohl gerade bei der in der „Erziehung“ vertretenen Position verpflichtet war; sie gehen vermutlich auf kabbalistische Quellen zurück, die über den jüngeren van Helmont vermittelt wurden (ebd., S. 27–34).

Phasen zu stören. Seine Identität wird also behauptet, denn vergessen kann man nur etwas, was man *selbst* gewußt hat, aber zugleich wird sie außer Kraft gesetzt, denn das einzige Kriterium für Identität und deren vornehmliche Auswirkung wäre eben die Erinnerung. Es wird zwar angedeutet, daß das Vergessene nicht auf ewig vergessen sein muß, also eine Kontemplation aller vorangehenden Inkarnationen am Ende des Prozesses in Aussicht gestellt. Nur ist sie dann, wenn jeder den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben müßte, nicht mehr nötig, um die Sinnhaftigkeit des Ganzen zu beweisen oder zu veranschaulichen. Bleibt anzumerken, daß das Subjekt des Textes von einer unmöglichen Position aus, von einem Jenseits des als notwendig behaupteten Vergessens über dieses spricht, was sich schon in der Paradoxie seiner Reflexion darauf zeigt, daß er etwas „vergessen muß“ (§ 99).

An der „Erziehung des Menschengeschlechts“ wird deutlich, daß die Attraktivität des Seelenwanderungsbegriffs Ende des achtzehnten Jahrhunderts darin begründet liegt, daß dieser es erlaubt, in die sich als dominante etablierende lineare Zeitkonzeption einen Rest von zyklischer Zeit hinüberzuretten, ohne Zuflucht zu einem außerzeitlichen Jenseits zu nehmen. Die zyklische Zeitvorstellung¹⁵ ordnet die im phänomenalen Erleben immer erfahrene unumkehrbare Richtung der Zeit und die daraus resultierende Offenheit nach vorne dem Prinzip der regelhaften Rhythmik unter, deren Manifestationen die Grundlage der Zeitmessung sind. Körperrhythmen, Jahreszeiten und Himmelsbewegungen können solange als Paradigma der Zeiterfahrung gelten, wie kein Bewußtsein von historischer Zeit besteht. Noch die Anfänge der Reflexion auf die Eigengesetzlichkeit menschlicher Gesellschaften und ihrer Entwicklung werden in die als umfassend verstandene zyklische Strukturierung eingebunden.¹⁶ Die Erinnerung an die Ursprünge von Kulturen oder einzelnen Institutionen wird in Ritualen tra-

¹⁵ Vgl. allgemein zur Zyklik und ihren kulturellen Funktionen und Gestaltungen Mircea Eliade: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Reinbek 1966; zum Verständnis der Initiation als Wiedergeburt M. E.: Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen. Frankfurt/M. 1988.

¹⁶ Zur allmählichen Emanzipation des linearen Geschichtsdenkens, seiner Beziehung zum Mythos und aktuellen Tendenzen in Richtung auf eine Revision des Konzepts ‚Geschichte‘ s. Andreas Böhn: Mythos, Geschichte, Posthistoire. Remythologisierung als Folge des Abschieds von der (Literatur-)Geschichte? In: Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für D. Jöns. Hgg. v. Hartmut Laufhütte. Tübingen 1993, S. 423–446.

diert, die nicht als distanzierter Bericht von Vergangenen, sondern als vergegenwärtigender Vollzug von Annäherungen an ein Außerzeitliches erlebt werden. Der narrative Mythos, als dessen Charakteristikum die zyklische Zeit etwa von Cassirer beschrieben wurde, bedeutet demgegenüber schon einen ersten Schritt in Richtung linearer, prozessualer Repräsentation von Zeit.¹⁷

Die christliche Heilsgeschichte beruht zwar auf der linearen Abfolge von Paradies, irdischer Geschichte und Jüngstem Tag, schreibt dieser jedoch sie überlagernde zyklische Strukturen ein. Die in ihrer Ungeschichtlichkeit vergleichbaren Stationen am Anfang und am Ende umrahmen die Geschichte und geben so der gesamten Reihe etwas Kreisläufiges. Die ohnehin als defizienter Existenzmodus verstandene Geschichte verliert durch Christi Vorwegnahme der Erlösung noch jede denkbare Rolle als bewußte Vorbereitung und Herbeiführung ihres eigenen Endes. Zudem wird das alltägliche Leben durch die jährliche Wiederkehr der Lebensgeschichte Christi im Festkalender rhythmisiert. Diese Strukturierung der Zeit im Großen und im Kleinen bleibt solange unangefochten, wie sie mit der Zeiterfahrung der Menschen im wirtschaftlichen und sozialen Leben übereinstimmt, das ebenfalls von Zyklis geprägt wird.

Die Wende zur Geschichte und zum Entwicklungsdenken im achtzehnten Jahrhundert wird nun zwar durch theoretische Vorbereitung, praktische Erfordernisse und Veränderungen der Erfahrungswelt großer Bevölkerungsteile infolge des sozialökonomischen Wandels unterstützt. Dennoch hat sie gewisse Plausibilitäts- und Sinnstiftungsdefizite. Wenngleich die neue Vervollkommnungsideologie nicht zuletzt die Funktion hat, das Projekt der Aufklärung und der beabsichtigten gesellschaftlichen Veränderung zu legitimieren und somit erst die Voraussetzungen für die Fortschritte zu schaffen, die sie verspricht, so kann sie doch einen Rest von Zweifel nicht unterdrücken, solange diese Verbesserungen nicht wirklich eingetreten und wirksam sind. Sich einer offenen und verheißungsvollen Zukunft zu überlassen, mag verlockend

¹⁷ „Was in Mythen auf der verbalen Deutungsebene festgehalten ist, wird in Riten praktisch umgesetzt und zur Wirksamkeit realer Verhältnisse beschworen. Der Umstand, daß der Ursprung in die Gegenwart hineinragt, macht es notwendig, ihn sich aber und abermals ereignen zu lassen.“ (Günter Dux: *Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*. Frankfurt/M. 1982, S. 135) Zum Zusammenhang von Mythos u. Ritual vgl. auch Walter Burkert: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin 1990.

sein¹⁸, doch scheut man dennoch das Risiko, die verlässlichen Orientierungen eines geschlossenen Welt- und Geschichtsbildes aufzugeben.

Einen Gegner, den man nicht völlig besiegen kann, macht man zum Verbündeten. Die zeitgenössische Naturphilosophie deutet als erste den Naturprozeß als spiralförmiges Ineinandergreifen von zyklischer Reproduktion und linearer Evolution. Dieses Schema wird dann auf die Geschichte übertragen und, vor allem im Zusammenhang mit den Spekulationen über eine ‚Neue Mythologie‘, in der Kunst exemplifiziert.¹⁹ Der Sinn, der der Geschichte zugeschrieben werden soll, kann in der literarischen Darstellung durch die Kohärenz einer narrativen Ordnung veranschaulicht werden.

Möglichkeiten der Kohärenzbildung im Roman sind der Bezug auf Präfigurationen des Erzählten und die Korrelierung verschiedener Handlungssequenzen miteinander und mit der Gesamthandlung durch Strukturanalogien, so daß der Eindruck der Wiederholung eines variierten Musters entsteht und jede Einzelsequenz die anderen und die Gesamthandlung spiegelt. Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ etwa verknüpft beide Möglichkeiten. Heinrich tritt als Nachfahre verschiedener Traditionen und als Integrationsfigur von getrennten Bereichen auf, die durch die Romanhandlung miteinander verbunden werden, indem die einzelnen Stationen Heinrichs typologisch sowohl aufeinander als auch auf ihre jeweiligen Vorbilder bezogen werden.²⁰

Heinrichs Leben spiegelt also einerseits den Verlauf der Geschichte in einem Bewußtseinsprozeß, andererseits hebt es aber auch die historische Sukzession in einem Geflecht von Bezügen und Analogien auf. Wie aus Novalis Entwürfen zur Fortsetzung des Romans zu ersehen ist, sollten Poesie, Mythologie und Religion verschiedenster Zeiten zusammengeführt werden:

¹⁸ Die aufklärerische Tugend der Neugierde verträgt sich ausgezeichnet mit der Seelenwanderungsvorstellung; vgl. Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1988, S. 497.

¹⁹ Zum frühromantischen Projekt einer ‚Neuen Mythologie‘ im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Ästhetik, Hermeneutik, Natur- und Geschichtsphilosophie vgl. Andreas Böhn: „Vollendende Mimesis“. *Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis*. Berlin u. New York 1992, Teil 1.

²⁰ Vgl. etwa das Atlantis-Märchen in Kap. I/3, das provenzalische Buch nach den Reflexionen über Geschichte in Kap. I/5, Klingsohrs Märchen in Kap. I/9 (und darin wiederum das Zwischenspiel beim Mond) nach den vorangehenden Diskussionen über Dichtung und schließlich Astralis' Lied am Anfang von Teil II.

„Die Poesie der verschiednen Nationen und Zeiten.“ (N I: 395)²¹

„Die entferntesten und verschiedenartigsten Sagen und Begebenheiten verknüpft.

Dies ist eine Erfindung von mir.“ (N I: 396)

„Hinten die Poetisierung der Welt – Herstellung der Märchenwelt. Ausöhnung der kristlichen Relig[ion] mit der heydnischen [. . .]. Das ganze Menschengeschlecht wird am Ende poetisch. Neue goldne Zeit.“ (N I: 397)

Die Herstellung der goldnen Zeit beendet den Weg Heinrichs und bedeutet die endgültige Aufhebung jeder zeitlichen Sukzession, ob linear oder zyklisch. Das setzt aber noch die „Vermählung der Jahreszeiten“ voraus:

„Wären die Zeiten nicht so ungesellig, verbände Zukunft mit Gegenwart und mit Vergangenheit sich,

Schlösse Frühling sich an Herbst, und Sommer an Winter,

Wäre zu spielenden Ernst Jugend mit Alter gepaart:

Dann [. . .] versiegt die Quelle der Schmerzen,

Aller Empfindungen Wunsch wäre dem Herzen gewährt.“ (N I: 404)

Die Aufhebung der Zeit als letzte Aufgabe Heinrichs sollte sein Durchwandern von Zeiten, Räumen und Seinsstufen in proteushaften Verwandlungen krönen, für dessen Konzeption Jakob Böhm's theosophische Vorstellungen vom spirituellen Leib und der Seelenwanderungsbegriff Pate standen:

„Heinrich von Aft[er]d[ingen] wird Blume – Thier – Stein – Stern. Noch Jacob Böhm am Schluß des Buchs.“ (N I: 392)

„Geheimnißvolle Verwand[ung.] Uebergang in die höhere Natur. [. . .] Metempsychose.“ (N I: 393)

Eine Erläuterung hierzu gibt eine Notiz aus den „Fragmenten und Studien 1799/1800“:

Sollte nicht jede[r] Pflanze ein Stein, und ein Tier entsprechen.

Realität der Sympathie. Parallelism der Naturreiche.

Pflanzen sind gestorbene Steine.

Tiere – gestorbene Pflanzen. etc.

Theorie der Metempsychose. (N II: 824)

Mineralien, Pflanzen und Tiere als aufeinander aufbauende Stufen des Weltprozesses sind durch eine Reihe metempsychotischer

²¹ Novalis wird mit Sigle N, Band- und Seitenzahl zitiert nach: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hgg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. 3 Bde. München 1978–1987.

Transformationen miteinander verbunden, so daß nicht nur jede in der jeweils folgenden als integrierter Teilkomplex, sondern auch als eine – wenn auch verschüttete oder verdrängte – Erinnerung enthalten ist.

Das Streben nach Aufhebung von Zeit und Geschichte im Assoziationsraum des Romans ist also fundiert in einer Naturphilosophie, die es plausibel macht, daß die Seele eines jeden Individuums durch die Zeiten reisen und Vergangenheit und Zukunft zu einem Kreis zusammenschließen kann. Das Paradies liegt weder in einem außerzeitlichen und außerweltlichen Jenseits, noch in der Welt, aber am Ende der Zeit, sondern ist zu jedem Zeitpunkt von jeder Seele, die sich dieser Fähigkeit bewußt ist, erwanderbar.

Die Fantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. (N II: 233, Nr. 16)²²

2. Reisebilder von einer Seelenwanderung

Mag es immerhin lächerlich klingen, ich kann es dennoch nicht verhehlen, das Mißverhältnis zwischen Körper und Seele quält mich einigermassen, und hier am Meere, in großartiger Naturumgebung, wird es mir zuweilen recht deutlich, und die Metempsychose ist oft der Gegenstand meines Nachdenkens. Wer kennt die große Gottesironie, die allerlei Widersprüche zwischen Seele und Körper hervorzubringen pflegt! Wer kann wissen, in welchem Schneider jetzt die Seele eines Platos, und in welchem Schulmeister die Seele eines Cäsars wohnt! Wer weiß, ob die Seele Gregors VII. nicht in dem Leibe des Großtürken sitzt, und sich unter tausend hässelnden Weiberhändchen behaglicher fühlt, als einst in ihrer purpurnen Zölibatskutte. Hingegen wie viele Seelen treuer Moslemim aus Alys Zeiten mögen sich jetzt in unseren antihellenischen Kabinettern befinden! Die Seelen der beiden Schächer, die zur Seite des Heilands gekreuzigt worden, sitzen vielleicht jetzt in dicken Konsistorialbäuchen und glühen für den orthodoxen Lehrbegriff. Die Seele Dschingischans wohnt vielleicht jetzt in einem Rezensenten, der täglich, ohne es zu wissen, die Seelen seiner treuesten Baschkiren und Kalmücken in einem kritischen Journale niedersäbelt. Wer weiß! wer weiß! die Seele des Pythagoras ist vielleicht in einen armen Kandidaten gefahren, der durch das Examen fällt, weil er den pythagoräischen Lehrsatz nicht beweisen konnte, während in seinen Herren

²² Vgl. auch N II: 203 u. 447.

Examinatoren die Seelen jener Ochsen wohnen, die einst Pythagoras, aus Freude über die Entdeckung seines Satzes, den ewigen Göttern geopfert hatte. Die Hindus sind so dumm nicht, wie unsere Missionäre glauben, sie ehren die Tiere wegen der menschlichen Seele, die sie in ihnen vermuten, und wenn sie Lazarette für invalide Affen stiften, in der Art unserer Akademien, so kann es wohl möglich sein, daß in jenen Affen die Seelen großer Gelehrten wohnen, da es hingegen bei uns ganz sichtbar ist, daß in einigen großen Gelehrten nur Affenseelen stecken. (II: 226 f.)²³

In diesem Zitat aus dem Abschnitt „Die Nordsee. Dritte Abteilung“ (1826) von Heines „Reisebildern“ wird die Reinkarnation zwar nicht nur als „Gottesironie“ bezeichnet, sondern auch durchgängig zur Ironisierung von Zeitgenossen benutzt. Dennoch wird das Konzept mit ausgeprägtem Sinn für die Zusammenhänge eingesetzt, in denen es im späten achtzehnten Jahrhundert diskutiert wurde. Ihm geht unter anderem eine Betrachtung über Geschichte und das Zusammentreffen von Ungleichzeitigem voraus, die die Welt der Nordseebewohner und damit den Aufenthaltsort des Reisebilderverfassers mit dem Etikett des Archaischen und Einheitlichen versieht, während er sich selbst die „Zerrissenheit“ (II: 215) als Charakteristikum zuschreibt. Derselbe Gegensatz wiederholt sich in den anschließenden Bemerkungen über Goethe. ‚Zerrissenheit‘ als Gegensätzlichkeit von eigentlich Zusammengehörigem kennzeichnet aber nicht nur die Moderne selbst, sondern auch ihr Bild von der Geschichte, wie die metempsychotischen Paarbildungen im Zitat zeigen.

Der Wunsch, sich aus der Betrachtung der Geschichte eine Einheit zu konstruieren und sich dabei auf die abgesunkenen Erinnerungen seiner wiedergeborenen Seele stützen zu können, wird evoziert und sogleich persifliert. Der Überblick, den die Position des Erinnernden verschafft, bewirkt nur Erschrecken, und das durch die Erinnerung Hinzukommende bedeutet nicht unbedingt einen Gewinn an Klarheit. Im Anschluß an die zitierte Stelle folgt der Kommentar:

Wer doch mit der Allwissenheit des Vergangenen auf das Treiben der Menschen von oben herab sehen könnte! Wenn ich des Nachts am Meere wandelnd, den Wellengesang höre, und allerlei Ahnung und Erinnerung in mir erwacht, so ist mir, als habe ich einst solchermassen von oben herabgesehen und sei vor schwindelndem Schrecken zur Erde heruntergefallen; es ist mir dann auch, als seien meine Augen so teleskopisch scharf gewesen,

²³ Heine wird mit Band- und Seitenzahl zitiert nach: Sämtliche Schriften. Hgg. v. Klaus Briegleb. 6 Bde. München u. Wien 1976.

daß ich die Sterne in Lebensgröße am Himmel wandeln gesehen, und durch all den wirbelnden Glanz geblendet worden; – wie aus der Tiefe eines Jahrtausends kommen mir dann allerlei Gedanken in den Sinn, Gedanken uralter Weisheit, aber sie sind so neblicht, daß ich nicht erkenne, was sie wollen. (II: 227)

Die schöne Nutz- und Folgenlosigkeit der Erinnerungsbilder wurde schon kurz zuvor angedeutet:

Ich liebe das Meer, wie meine Seele.

Oft wird mir sogar zu Mute, als sei das Meer eigentlich meine Seele selbst; und wie es im Meere verborgene Wasserpflanzen gibt, die nur im Augenblick des Aufblühens an dessen Oberfläche heraufschwimmen, und im Augenblick des Verblühens wieder hinabtauchen: so kommen zuweilen auch wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe meiner Seele und duften und leuchten und verschwinden wieder – ‚Evelina!‘ (II: 224)

Der Eigenname, der hier so unvermittelt auftaucht wie das Aufblitzen einer Erinnerung, die ebenfalls als der kontextlose ‚Eigenname‘ der erinnerten singulären Situation aufgefaßt werden könnte, zieht sich als wiederkehrende Evokation durch die „Nordsee“. Die Identität Evelinas dürfte, im Gegensatz zu Spekulationen mancher biographischen Forschungen, gerade in der Einzigartigkeit und Unvermittelbarkeit einer idiosynkratischen Erinnerung bestehen.

All dies sollte eigentlich schon zur Genüge die Probleme aufzeigen, die es mit sich bringt, wenn man eine kohärente Erzählung auf Erinnerungen und reinkarnierte Seelen gründen will. Dennoch spielen sie auch im nächsten ‚Reisebild‘, „Ideen. Das Buch Le Grand“ (1826/27), eine wichtige Rolle. Der sehr sprunghafte Erzähler präsentiert einer nur als Angesprochene im Text vorkommenden „Madame“ seine Erinnerungen mit eingestreuten Reflexionen und Geschichten. Schon durch seine Erzählweise gibt auch er sich als modern ‚Zerrissener‘, dem auch romantische Erlösungshoffnungen nur noch Illusionen sind. In bezug auf die Natur zeigt sich das an dem „Entzaubrungswort“, vor dem nicht mehr wie vor Novalis’ „Einem geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen fort[fliegt]“ (N I: 395), das die Natur in ihrer Lebendigkeit einschränkt, und auf das auch nicht mehr, wie auf Eichendorffs „Zauberwort“, „die Welt hebt an zu singen“.²⁴ Diese Vorstellungen gehören „alten Märchen“ an.

Und doch ein einziges Entzaubrungswort
Macht all die Herrlichkeit im Nu zerstieben,

²⁴ Joseph Freiherr von Eichendorff: Neue Gesamtausg. d. Werke u. Schriften. Hgg. v. Gerhard Baumann. Bd. 1. Stuttgart 1957, S. 112 („Wünschelrute“).

Und übrig bleibt nur alter Trümmerschutt
 Und krächzend Nachtgevägel und Morast.
 So hab auch ich, mit einem einzgen Worte,
 Die ganze blühende Natur entzaubert.
 Da liegt sie nun, leblos und kalt und fahl,
 Wie eine aufgeputzte Königsleiche,
 Der man die Backenknochen rot gefärbt
 Und in die Hand ein Zepter hat gelegt. (II: 252)²⁵

Die Desillusionierung findet überdies in einem Monolog statt, den der Erzähler hält, bevor er sich wegen Liebeskummers erschießen will. Die entzauberte Natur als Leiche scheint also seine eigene Leiche zu präfigurieren. Doch sind solche „Lebensabiturienten-Reden“, besonders wenn sie wie diese aus einem selbstverfaßten Drama stammen, „ein sehr nützlicher Brauch; man gewinnt dadurch wenigstens Zeit“ (ebd.). Die Vorwegnahme des Todes ersetzt schließlich den eigenen Tod, die Erinnerung an das eigene Dichtertum verhindert den Selbstmord.²⁶

Desillusionierung und Tod durchziehen auch die Kindheitserinnerungen des Erzählers. Die politischen Umwälzungen der Französischen Revolution bewirken eine wahre Endzeitphantasie:

[. . .] ich ging weinend zu Bette, und in der Nacht träumte mir: die Welt habe ein Ende – die schönen Blumengärten und grünen Wiesen wurden wie Teppiche vom Boden aufgenommen und zusammengerollt, der Gassenvogt stieg auf eine hohe Leiter und nahm die Sonne vom Himmel herab, der Schneider Kilian stand dabei und sprach zu sich selber: ‚Ich muß nach Hause gehn und mich hübsch anziehen, denn ich bin tot, und soll noch heute begraben werden‘ – und es wurde immer dunkler, spärlich schimmerten oben einige Sterne und auch diese fielen herab wie gelbe Blätter im Herbst, allmählig verschwanden die Menschen, ich armes Kind irrte ängstlich umher, stand endlich vor der Weidenhecke eines wüsten Bauerhofes und sah dort einen Mann, der mit dem Spaten die Erde aufwühlte, und neben ihm ein häßlich hämisches Weib, das etwas wie einen abgeschnittenen Menschenkopf in der Schürze hielt, und das war der Mond, und sie legte ihn ängstlich sorgsam in die offene Grube (II: 263 f.).²⁷

²⁵ Vgl. auch den Zusammenhang von „Auflösungswort“ des „Rätsels“ Liebe und „Erstarrung“ (II: 421).

²⁶ Vgl. Jeffrey L. Sammons: Ein Meisterwerk: ‚Ideen: Das Buch Le Grand‘. In: Heinrich Heine. Hgg. v. Helmut Koopmann. Darmstadt 1975 (= WdF 289), S. 307–347, hier S. 322 f.

²⁷ Die Darstellung des Irrealisierungseffekts hat eine frappierende Ähnlichkeit mit der im „Märchen“ der Großmutter in Büchners „Woyzeck“ (Szenengruppe I, Szene 14).

Eine direkte Erfahrung mit dem Tod ist der Anblick des toten kleinen Mädchens Veronika:

[...] als ich die kleine Leiche, mit den Lichtern und Blumen, auf dem Tische ausgestellt sah, glaubte ich anfangs, es sei ein hübsches Heiligenbildchen von Wachs; doch bald erkannte ich das liebe Antlitz, und frug lachend: warum die kleine Veronika so still sei? und die Ursula sagte: Das tut der Tod. (II: 304)

Der Tod und das Wiedererkennen sind schon hier mit der Unsicherheit der Unterscheidung von Wirklichkeit und (bildlicher) Fiktion verknüpft. In das Spiel mit der Fiktion hat der Erzähler den Leser bereits dadurch eingestimmt, daß er von einem Grafen vom Ganges oder einem mittelalterlichen Ritter berichtete, die sich alsbald als angenommene, in eine zeitliche und räumliche Ferne projizierte Identitäten seiner selbst enthüllten. Der Graf vom Ganges etwa befindet sich nicht in Indien, dem Ziel romantischer Sehnsüchte und Land der Seelenwanderung, sondern in Venedig, und Venedig erweist sich durch seine Topographie als verkleidetes Hamburg. Doch auch manche Frauenfiguren, einschließlich der die Leserin repräsentierenden „Madame“, erscheinen als bloße Variationen einer Frau durch die Jahrhunderte hindurch.

Ich habe nachgerechnet, Madame, Sie sind geboren just an dem Tage, als die kleine Veronika starb. Die Johanna in Andernacht hatte mir vorausgesagt, daß ich in Godesberg die kleine Veronika wiederfinden würde – Und ich habe Sie gleich wieder erkannt – Das war ein schlechter Einfall, Madame, daß Sie damals starben, als die hübschen Spiele erst recht losgehen sollten. Seit die fromme Ursula mir gesagt „Das tut der Tod“, ging ich allein und ernsthaft in der großen Gemäldegalerie umher, die Bilder wollten mir nicht mehr so gut gefallen wie sonst, sie schienen mir plötzlich verblichen zu sein, nur ein einziges hatte Farbe und Glanz behalten – Sie wissen, Madame, welches Stück ich meine –:

Es ist der Sultan und die Sultanin von Delhi.

Erinnern Sie sich, Madame, wie wir oft Stunden lang davorstanden, und die fromme Ursula so wunderlich schmunzelte, wenn es den Leuten auffiel, daß die Gesichter auf jenem Bilde mit den unsrigen so viele Ähnlichkeit hatten? Madame, ich finde, daß Sie auf jenem Bilde recht gut getroffen waren, und es ist unbegreiflich, wie der Maler Sie sogar bis auf die Kleidung darstellte, die Sie damals getragen. Man sagt, er sei wahnsinnig gewesen und habe Ihr Bild geträumt. Oder saß seine Seele vielleicht in dem großen, heiligen Affen, der Ihnen damals, wie ein Jockey, aufwartete? – in diesem Falle mußte er sich wohl des silbergrauen Schleiers erinnern, den er einst mit rotem Wein überschüttet und verdorben hat – Ich war froh, daß Sie ihn ablegten, er kleidete Sie nicht sonderlich, wie denn überhaupt die europäische Tracht für Frauenzimmer viel kleidsamer ist,

als die indische. Freilich, schöne Frauen sind schön in jeder Tracht. Erinnern Sie sich, Madame, daß ein galanter Brahmine – er sah aus wie Ganesa, der Gott mit dem Elefantenrüssel, der auf einer Maus reitet – Ihnen einst das Kompliment gemacht hat: die göttliche Maneka, als sie aus Indras goldner Burg zum königlichen Büßer Wiswamitra hinabgestiegen, sei gewiß nicht schöner gewesen als Sie, Madame! Sie erinnern sich dessen nicht mehr? Es sind ja kaum 3000 Jahre, seitdem Ihnen dieses gesagt worden, und schöne Frauen pflegen sonst eine zarte Schmeichelei nicht so schnell zu vergessen. (II: 306 f.)

Madame ist also eine Reinkarnation der kleinen Veronika, deren Leiche der Erzähler zunächst für ein Wachsbild gehalten hatte. Durch ihren Tod „verbleichen“ auch die ‚wirklichen‘ – fiktionalen – Bilder, bis auf dasjenige, welches es dem Erzähler erlaubt, in ihm die Darstellung einer indischen Präinkarnation seiner selbst und der Madame-Veronika zu sehen. Dies verlangt jedoch nach einer weiteren Erklärung, denn das Bild ist natürlich nicht so alt wie die indischen Figuren. Also muß auch auf den Maler die Wiedergeburtshypothese angewendet werden, oder es bleiben nur Wahnsinn und Traum als Inspirationsquellen, die es der Seele erlauben, in ferne Gefilde zu wandern und das Geschaute dann gestaltend wiederzugeben.

Der Zusammenhang von Kunst und Traum bei der Darstellung von Vergangenen wird in der „Reise von München nach Genua“ (1828/29) wiederaufgenommen.

Die Geschichte wird nicht von den Dichtern verfälscht. Sie geben den Sinn derselben ganz treu, und sei es auch durch selbsterfundene Gestalten und Umstände. [. . .]

Es geht den Dichtern wie den Träumern, die im Schläfe dasjenige innere Gefühl, welches ihre Seele durch wirkliche äußere Ursachen empfindet, gleichsam maskieren, indem sie an die Stelle dieser letzteren ganz andere äußere Ursachen erträumen, die aber in so ferne ganz adäquat sind, als sie dasselbe Gefühl hervorbringen. (II: 330 f.)

Im Traum wie in der Dichtung äußert sich also in verdeckter und entstellter Form etwas, das in seiner eigentlichen Gestalt – aus welchen Gründen auch immer – nicht offenbar wird, „Verdrängtes“, um es mit einem Terminus Schellings zu sagen, der von einem späteren Heineliebhaber wiederaufgenommen werden sollte.²⁸

²⁸ Zur romantischen Vorgeschichte der Psychoanalyse s. Odo Marquard: Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse. Köln 1987; zum Motiv des sich indirekt zur Geltung bringenden Verdrängten bei Heine die instruktiven Ausführungen zum ‚Tanz‘ bei Manfred Schneider: Die

Das in der Geschichte Abgedrängte und Überholte manifestiert sich als Überrest, als Ruine, deren Mauern „in ihrem fragmentarischen Lapidarstil [. . .] tiefernte Dinge“ (II: 365) erzählen. Diese „Palimpsesten²⁹ der Natur“ (II: 364) kontrastieren mit der unhistorischen Natur und werden so zum Sinnbild des Hinfalligen und sich doch Erhaltenden.

Diese Stadt [Trient] liegt alt und gebrochen in einem weiten Kreise von blühend grünen Bergen, die, wie ewig junge Götter, auf das morsche Menschenwerk herabsehen. [. . .] die Stadt selbst ist abenteuerlich gebaut, und wundersam wird einem zu Sinn beim ersten Anblick dieser uraltertümlichen Häuser mit ihren verblichenen Freskos, mit ihren zerbröckelten Heiligenbildern, mit ihren Türmchen, Erkern, Gitterfensterchen, und jenen hervorstehenden Giebeln, die estradenartig auf grauen altersschwachen Pfeilern ruhen, welche selbst einer Stütze bedürften. Solcher Anblick wäre allzu wehmütig, wenn nicht die Natur diese abgestorbenen Steine mit neuem Leben erfrischte, wenn nicht süße Weinreben jene gebrechlichen Pfeiler, wie die Jugend das Alter, innig und zärtlich umrankten, und wenn nicht noch süßere Mädchengesichter aus jenen trüben Bogenfenstern hervorguckten, und über den deutschen Fremdling lächelten, der, wie ein schlafwandelnder Träumer, durch die blühenden Ruinen einher schwankt. (II: 343)

Die Wiederbelebung der „abgestorbenen Steine“ der ruinenhaften Stadt durch die wuchernde (wenngleich in der Form des Weins kultivierte) Natur und die jungen menschlichen Bewohner konfrontiert den Erzähler mit dem Bild einer Ungleichzeitigkeit, das seine Erinnerung in Gang bringt. Dieses In-Beziehung-Setzen von Gegenwärtigem und Vergangenen geschieht in einer traumartigen Situation, die sogleich den Sprung zur künstlerischen Fiktion nahelegt.

Ich war wirklich wie im Traum, wie in einem Traume, wo man sich auf irgend etwas besinnen will, was man ebenfalls einmal geträumt hat. Ich betrachtete abwechselnd die Häuser und die Menschen, und ich meinte fast, diese Häuser hätte ich einst in ihren besseren Tagen gesehen, als ihre hübschen Malereien noch farbig glänzten, als die goldenen Zieraten an den Fensterfriesen noch nicht so geschwärzt waren, und als die marmorne Madonna, die das Kind auf dem Arme trägt, noch ihren wunderschönen

krankte schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das „Junge Deutschland“, Marx und Engels. Frankfurt/M. 1980, S. 69–76, für die sich viele zusätzliche Belege in den „Reisebildern“ finden ließen.

²⁹ Vgl. Norbert Altenhofer: Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines. In: Nassen, Ulrich (Hg.): Texthermeneutik. Paderborn 1979, S. 149–193.

Kopf aufhatte, den jetzt die bilderstürmende Zeit so pöbelhaft abgebrochen. Auch die Gesichter der alten Frauen schienen mir so bekannt, es kam mir vor, als wären sie herausgeschnitten aus jenen altitalienischen Gemälden, die ich einst als Knabe in der Düsseldorfer Galerie gesehen habe. Ebenfalls die alten Männer schienen mir so längst vergessen wohlbekannt, und sie schauten mich an mit ernsten Augen, wie aus der Tiefe eines Jahrtausends. Sogar die kecken jungen Mädchen hatten so etwas jahrtausendlich Verstorbenes und doch wieder blühend Aufgelebtes, daß mich fast ein Grauen anwandelte, ein süßes Grauen, wie ich es einst gefühlt, als ich in der einsamen Mitternacht meine Lippen preßte auf die Lippen Marias, einer wunderschönen Frau, die damals gar keinen Fehler hatte, außer daß sie tot war. Dann aber mußt ich wieder über mich selbst lächeln, und es wollte mich bedünken, als sei die ganze Stadt nichts anderes als eine hübsche Novelle, die ich einst einmal gelesen, ja, die ich selbst gedichtet, und ich sei jetzt in mein eigenes Gedicht hineingezaubert worden, und erschreke vor den Gebilden meiner eigenen Schöpfung. Vielleicht auch, dacht ich, ist das Ganze wirklich nur ein Traum, und ich hätte herzlich gern einen Taler für eine einzige Ohrfeige gegeben, bloß um dadurch zu erfahren, ob ich wachte oder schlief. (II: 344)

Die einleitende Charakterisierung als geträumte Erinnerung an Geträumtes erweist sich als überaus treffend. Das im Rahmen der Fiktion des „Reisebilds“ tatsächlich Gesehene, die Stadt und ihre Bewohner, ruft aus dem Gedächtnis die Erinnerung an ihren früheren Zustand auf. Diese enthüllt bei näherem Hinsehen als ihren Gegenstand jedoch nichts Wirkliches, sondern Gemälde. Die Imagination überblendet die angeschauten Gesichter mit alten Porträts und dem Bild einer verstorbenen Geliebten und verleiht ihnen so eine zeitliche Tiefe, die gleichermaßen Reiz und Schrecken hervorruft. Die Assoziation der Erinnerung wechselt von der Malerei zur Literatur und das Gesehene verwandelt sich in rascher Folge in Gelesenes und dann gar in selbst Geschriebenes. Daß Imagination und Gedächtnis nicht nur Mittel sein könnten, um der Erfahrung Kohärenz und Sinn zu verleihen, bis hin zur geschichtsübergreifenden Einheit metempsychotischer Anamnese, dieser Verdacht wird hier nur angedeutet. Seine Abgründigkeit liegt in der Vermutung, daß diese Einheit vielmehr eine der Selbstbefangenheit, des Eingeschlossenseins in die Welt der eigenen Einbildungen sei. Die Annahme, unwillentlich zum Bewohner der eigenen Fiktion geworden zu sein, läßt sowohl das Erinnernte als auch den Akt der Erinnerung als fiktiv erscheinen, „wie in einem Traume, wo man sich auf irgend etwas besinnen will, was man ebenfalls einmal geträumt hat.“ Daß es sich wirklich um einen Traum, also eine zugestandene Form der Fiktionsverfallenheit

handelt, bleibt als einzige Alternative, ohne daß eine Entscheidung getroffen wird.

Überlagern in der zitierten Passage fremde und eigene Fiktionen die erfahrene Wirklichkeit, so bilden im Schlußkapitel der „Reise von München nach Genua“ wieder wie schon zuvor Gemälde den Ausgangspunkt für Erinnerungen und für eine Reflexion über Tod und Seelenwanderung. Nachdem zuvor die Objektivität der Erinnerung in Frage gestellt wurde, so schlägt nun hier das Verfahren der subjektiven Erinnerung auf die objektive Welt durch. Das Herstellen von Analogien und Ineinandergreifen der Bilder hebt tendenziell die Originalität des Einzelnen auf und führt zu einer allgemeinen Entwertung. Die mit der Erinnerung verknüpfte Reinkarnationsvorstellung, die man in bezug auf das späte achtzehnte Jahrhundert mit Recht als die „geforderte Antwort auf das Todesproblem“³⁰ bezeichnen konnte, erweist sich als gesteigerter Ausdruck von Todesverfallenheit.

Die Sammlung von Porträts schöner Genueserinnen, die im Palast Durazzo gezeigt wird, darf ich nimmermehr unerwähnt lassen. Nichts auf der Welt kann unsre Seele trauriger stimmen, als solcher Anblick von Porträts schöner Frauen, die schon seit einigen Jahrhunderten tot sind. Melancholisch überkriecht uns der Gedanke: daß von den Originalen jener Bilder, von all jenen Schönen [. . .] nichts übrig geblieben ist, als diese bunten Schatten, die ein Maler, der gleich ihnen längst vermodert ist, auf ein morsch Stückchen Leinwand gepinselt hat, das ebenfalls mit der Zeit in Staub zerfällt und verweht. So geht alles Leben, das Schöne eben so wie das Häßliche, spurlos vorüber, der Tod [. . .] zerstört gründlich und unaufhörlich, überall sehen wir, wie er Pflanzen und Tiere, die Menschen und ihre Werke, zu Staub zerstampft, und selbst jene ägyptischen Pyramiden, die seiner Zerstörungswut zu trotzen scheinen, sie sind nur Trophäen seiner Macht, Denkmäler der Vergänglichkeit, uralte Königsgräber.

Aber noch schlimmer als dieses Gefühl eines ewigen Sterbens, einer öden gähnenden Vernichtung, ergreift uns der Gedanke, daß wir nicht einmal als Originale dahinsterven, sondern als Kopien von längst verschollenen Menschen, die geistig und körperlich uns gleich waren, und daß nach uns wieder Menschen geboren werden, die wieder ganz aussehen und fühlen und denken werden wie wir, und die der Tod ebenfalls wieder vernichten wird – ein trostlos ewiges Wiederholungsspiel, wobei die zeugende Erde beständig hervorbringen und mehr hervorbringen muß, als der Tod zu zerstören vermag, so daß sie, in solcher Not, mehr für die Erhaltung der Gattungen als für die Originalität der Individuen sorgen kann.

³⁰ Unger: Geschichte des Palingenesiegedankens (Anm. 11), S. 267.

Wunderbar erfaßten mich die mystischen Schauer dieses Gedankens, als ich im Palast Durazzo die Porträts der schönen Genueserinnen sah, und unter diesen ein Bild, das in meiner Seele einen süßen Sturm erregte, wovon mir noch jetzt, wenn ich daran denke, die Augenwimpern zittern – Es war das Bild der toten Maria. (II: 387 f.)

Von dieser Auffassung läßt sich der Erzähler auch nicht von dem Aufseher abbringen, der die Porträtierte und den Maler gut dreihundert Jahre zurückdatiert. Nimmt man den letzten Satz ernst und unterwirft ihn nicht den zuvor ausgeführten Zweifeln an der Zuverlässigkeit des Gedächtnisses, dann müßte Maria eine Reinkarnation der dargestellten Frau gewesen sein. Viel naheliegender ist jedoch die Beziehung zwischen dem *Bild* der Genueserin, das den Tod seines Gegenstandes evoziert, und der *Erinnerung* an Maria, die im Text die gleiche Funktion hat. Das Seelenwanderungskonzept wird also nur ins Spiel gebracht, um in einen doppelten Verweis auf den Tod zu münden. Auch der Erzähler ist in das „trostlos ewige Wiederholungsspiel“ einbezogen. Er erkennt sich im Porträt eines Mannes im schwarzen Mantel wieder, und noch in den Gemälden sieht er die Spuren von Leid, das sich in Fiktionen, in Träumen oder Erzählungen, äußert – oder vielleicht gar nur in ihnen existiert.

[Das Bild der Maria] ist sehr gut getroffen, totschweigend getroffen, es fehlt nicht einmal der Schmerz im Auge, ein Schmerz, der mehr einem geträumten als einem erlebten Leide galt, und sehr schwer zu malen war. Das ganze Bild ist wie hingeseufzt auf die Leinwand. Auch der Mann im schwarzen Mantel ist gut gemalt, und die maliziös sentimentalen Lippen sind gut getroffen, sprechend getroffen, als wollten sie eben eine Geschichte erzählen – es ist die Geschichte von dem Ritter, der seine Geliebte aus dem Tode aufküssen wollte, und als das Licht erlosch -- (II. 389).

Mit diesen beiden Gedankenstrichen endet die „Reise von München nach Genua“. Dem Leser ist die Geschichte, die hier so unvermittelt abbricht, aber durch den Erzähler schon bekannt. Sie schließt einmal mehr sowohl einen Kreis zwischen ihm, dem Ritter und dem Mann im schwarzen Mantel als auch zwischen dem Motiv der toten Geliebten, der Seelenwanderungsvorstellung und der literarischen Fiktion. Der Mann im schwarzen Mantel will gerade eine *Geschichte* erzählen, die ihn nicht nur als Präinkarnation des Erzählers ausweist, sondern auch das Motiv und den verborgenen Kern der Metempsychose offenbart: ein ewiges und ewig vergebliches Ankämpfen gegen den Tod. Die Erfahrung des Todes erzeugt die Hoffnung auf Wiedergeburt, doch diese ist brüchig und bedarf der literarisch-fiktionalen Unterstützung. Erst

wenn die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen, kann man in Gemälden, Geschichten oder Träumen Darstellungen von Präinkarnationen sehen. Doch die Fiktionen des Vergangenen überlagern bald mehr und mehr die Erfahrung der Gegenwart und lassen jeden Lebenden als Palimpsest eines Toten erscheinen.³¹ Sie verleihen der Welt eine faszinierende zeitliche Tiefe, aber auch einen durch und durch melancholischen Zug.

In den „Reisebildern“ steht das Seelenwanderungskonzept in deutlichem Zusammenhang mit der Selbstdarstellung Heines als unermüdlicher Arbeiter an der verdeckten und unterdrückten Geschichte im Dienste des Menschheitsfortschritts. Die Märtyrerrolle, die er damit im Zeitalter der Restauration einnimmt, trägt als Ingredienzien ebenso Melancholie wie witzigen Sarkasmus. Ein Beispiel für eine Mischung von beidem ist die folgende Stelle aus „Die Bäder von Lucca“ (1829):

„Genug, genug, Doktor. Es ist wenigstens gut, daß wir Zeitgenossen sind und in demselben Erdwinkel uns gefunden mit unseren närrischen Tränen. Ach des Unglücks! wenn Sie vielleicht zweihundert Jahre früher gelebt hätten, wie es mir mit meinem Freunde Michael de Cervantes Saavedra begegnet, oder gar wenn Sie hundert Jahre später auf die Welt gekommen wären als ich, wie ein anderer intimer Freund von mir, dessen Namen ich nicht einmal weiß, eben weil er ihn erst bei seiner Geburt, Anno 1900, erhalten wird! Aber, erzählen Sie doch, wie haben Sie gelebt, seit wir uns nicht gesehen?“

„Ich trieb mein gewöhnliches Geschäft, Mylady; ich rollte wieder den großen Stein. Wenn ich ihn bis zur Hälfte des Berges gebracht, dann rollte er plötzlich hinunter, und ich mußte wieder suchen ihn hinaufzurollen – und dieses Bergauf- und Bergabrollen wird sich so lange wiederholen, bis ich selbst unter dem großen Steine liegen bleibe, und Meister Steinmetz mit großen Buchstaben darauf schreibt: Hier ruht in Gott –“ (II: 396).

Das mythische Bild der Vergeblichkeit illustriert in prägnanter Weise das Verhältnis von Zyklizität und Linearität in den „Reisebildern“. Das politisch-emanzipatorische Fortschrittspathos wird durch das zirkuläre Moment der Reinkarnationshypothese nicht unterstützt, sondern durch die Betonung des sinnlosen In-sich-Kreisens untergraben. Im folgenden wird zu fragen sein, ob man sich Sisyphos dennoch als einen glücklichen Menschen vorstellen kann.

³¹ „Ihr Gesicht glich einem Codex palimpsestus, wo, unter der neuschwarzen Mönchsschrift eines Kirchenvatertextes, die halberloschenen Verse eines altgriechischen Liebesdichters hervorlauchten.“ (II: 144)

3. Ewige Wiederkunft oder Wiederholungszwang?

Was ich Dir, lieber Leser, hier erzählt, das ist kein Ereignis von gestern und vorgestern, es ist eine uralte Geschichte, und Jahrtausende, viele Jahrtausende werden dahinrollen, ehe sie ihren Schluß erhält, einen guten Schluß. Wisse, die Zeit ist unendlich, aber die Dinge in dieser Zeit sind endlich; sie können zwar in die kleinsten Teilchen zerstieben, doch diese Teilchen, die Atome, haben ihre bestimmte Zahl, und bestimmt ist auch die Zahl der Gestalten, die sich, Gott selbst, aus ihnen hervorbilden; und wenn auch noch so lange Zeit darüber hingeht, so müssen, nach den ewigen Kombinationsgesetzen dieses ewigen Wiederholungsspielles, alle Gestalten, die auf dieser Erde schon gewesen, wieder zum Vorschein kommen, sich wieder begegnen, anziehen, abstoßen, küssen, verderben, vor wie nach. – Und so wird es einst geschehen, daß wieder ein Mann geboren wird, ganz wie ich, und ein Weib geboren wird, ganz wie Maria, nur daß hoffentlich der Kopf des Mannes etwas weniger Torheit, als jetzt der meinige, und das Herz des Weibes etwas mehr Liebe, als das ihrige enthalten mag, und in einem besseren Lande werden sich beide begegnen und lange betrachten, und das Weib wird endlich dem Manne die Hand reichen und mit weicher Stimme sprechen: ‚Verzeihen Sie mir, ich war sehr unartig.‘ (II: 617)

Diese Stelle aus der „Nachlese“ zur „Reise von München nach Genua“ liest sich zweifellos wie eine direkte Vorwegnahme von Nietzsches „ewiger Wiederkunft“. Zudem findet sie sich, wenngleich nicht in den frühen Heine-Gesamtausgaben enthalten, in einem Buch, das Nietzsche nachweislich besaß.³² Doch einer solchen unmittelbaren Anregung hat es vielleicht gar nicht bedurft, damit Nietzsche in dieser Frage von Heines Werk beeinflusst wurde. Die analysierte Thematisierung und Kompromittierung des aufklärerisch-romantischen Seelenwanderungskonzepts durch Heine könnte an sich schon Anlaß und Anleitung für die Lehre von der ewigen Wiederkehr gewesen sein.

Das Interesse daran, das Prinzip zyklischer Vergegenwärtigung eines Substantialen gegen episch-lineare Distanzierung zur Geltung zu bringen und damit auch den Historismus und Fortschritts-

³² Letzte Gedichte und Gedanken von Heinrich Heine. Aus dem Nachlasse des Dichters zum ersten Male veröffentlicht. Hgg. v. Adolf Strodtmann. Hamburg 1869, S. 277 f. (in leicht abweichender Form); vgl. Walter Kaufmann: Nietzsche. Philosoph, Psychologe, Antichrist. Darmstadt 1982, S. 371 f. u. Fn. 10. Zur Beziehung zwischen Heine und Nietzsche s. a. Hanna Spencer: Heine and Nietzsche. In: Heine-Jahrbuch 11. 1972, S. 126–161; die knappen Ausführungen zur „ewigen Wiederkunft“ (S. 153 f.) sind allerdings wenig ergiebig.

glauben seiner Zeit zu treffen, bestimmt schon Nietzsches Unterscheidung von Dionysischem und Apollinischem in der „Geburt der Tragödie“ (1872). Er spricht vom dionysischen Chor als „Mutterschoß“ des Dramas, der sich momenthaft „immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet“, welche sich als Sukzession der Handlung entfaltet.

In mehreren aufeinanderfolgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andererseits aber, als Objektivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegenteil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkung und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden. (KSA I: 62)³³

Mit Manfred Frank kann man hierin eine dialektische Einheit unterschiedlicher Zeitmodelle sehen:

Wenn ich diese [Nietzsches] Worte durch Wendungen aus Ulrich Gaiers Mythen-Typologie umschreiben sollte, müßte ich sagen: das Drama ist eine Mischform aus magisch-partizipativen (oder kultischen) und narrativ-mythischen (Nietzsche sagt: epischen) Zügen. In der Tragödie durchschlägt gleichsam der substantiale Charakter der alten Kulte die Hülle der mythischen Distanzierung. [. . .] Man könnte sagen, daß die zeitliche Abfolge der mythischen Narration, die ja von einem Ursprung – einer Vergangenheit – weg erzählt, resubstantialisiert wird.³⁴

Die Tragödie, die, in Analogie zu der im Mythos berichteten Wiedergeburt des Dionysos, durch eine „Metempsychose“ (KSA I: 73) der zuerst im Epos verkörperten homerischen Mythen entstanden ist, verbindet die rituelle Funktion zyklischer Vergegenwärtigung mit der mythischen Funktion linearer Darstellung einer Geschichte. Die Kritik an der Vorherrschaft der linearen Zeitkonzeption, die Nietzsche für seine Gegenwart diagnostiziert, ist getragen von der Grundüberzeugung, die er in „Ecce homo“ 1888 im Rückblick auf die „Geburt der Tragödie“ so formuliert: „Es ist Nichts, was ist, abzurechnen, es ist Nichts entbehrlich“ (KSA VI: 311). Diese Kritik an der Reduktion des Einzelnen (sowohl sächlich als auch

³³ Nietzsche wird mit Sigle KSA, Band- und Seitenzahl sowie ggf. Nummer des Aphorismus zitiert nach: Kritische Studienausgabe. Hgg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 15 Bde. Berlin u. New York 1967–77.

³⁴ Manfred Frank: Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. II. Teil. Frankfurt/M. 1988, S. 51 f.

personal zu verstehen) zum bloßen Moment einer Entwicklung wird 1874 in der zweiten „Unzeitgemäßen Betrachtung“, „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, ausführlich wiederaufgenommen. Dort ist die Rede von den

Einzelnen, die eine Art von Brücke über den wüsten Strom des Werdens bilden. Diese setzen nicht etwa einen Prozeß fort, sondern leben zeitlos-gleichzeitig [. . .]; ein Riese ruft dem anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu, und ungestört durch muthwilliges lärmendes Gezwerge, welches unter ihnen wegekriecht, setzt sich das hohe Geistergespräch fort. Die Aufgabe der Geschichte ist es, zwischen ihnen die Mittlerin zu sein und so immer wieder zur Erzeugung des Grossen Anlass zu geben und Kräfte zu verleihen. Nein, das Ziel der Menschheit kann nicht am Ende liegen, sondern nur in ihren höchsten Exemplaren. (KSA I: 317)

Die Zyklik der ‚Riesen‘ wird betont *gegen* den linearen Prozeß der ‚Zwerge‘ gesetzt. Sie dient nicht mehr der Unterstützung des Prinzips der Entwicklung, vielmehr ist die Geschichte nur noch Überbrückung zwischen herausgehobenen Augenblicken, die „zeitlos-gleichzeitig“ koexistieren. Von hier aus liegt die Lehre von der ewigen Wiederkehr nicht mehr fern. So folgt auch direkt im Anschluß eine frühe Vorwegnahme dieser Konzeption. Sie ist negatives Implikat der ironisierten Einwände eines Gegners³⁵ der zitierten Auffassungen.

‚So wenig es sich mit dem Begriffe der Entwicklung vertragen würde, dem Weltprozess eine unendliche Dauer in der Vergangenheit zuzuschreiben, weil dann jede irgend denkbare Entwicklung bereits durchlaufen sein müsste, was doch nicht der Fall ist‘, (oh Schelm!) ‚eben so wenig können wir dem Prozesse eine unendliche Dauer für die Zukunft zugestehen; Beides höbe den Begriff der Entwicklung zu einem Ziele auf‘ (oh nochmals Schelm!) ‚und stellte den Weltprozess dem Wassers schöpfen der Danaiden gleich. Der vollendete Sieg des Logischen über das Unlogische‘ (oh Schelm der Schelme!) ‚muß aber mit dem zeitlichen Ende des Weltprozesses, dem jüngsten Tage, zusammenfallen‘. (KSA I: 317 f.)

Mit der Lehre von der ewigen Wiederkunft wird in der Tat behauptet, daß „jede irgend denkbare Entwicklung bereits durchlaufen“ ist, und damit der „Begriff der Entwicklung zu einem Ziele“ aufgehoben, doch folgt daraus keine Verzweiflung über ein sinnloses In-sich-Kreisen der Geschichte, sondern die freudige Bejahung der

³⁵ Eduard von Hartmann; die von Nietzsche zitierte Stelle: Philosophie des Unbewußten. 4. Aufl. Berlin 1872, S. 747.

Wiederholung, wie sie in den achtziger Jahren in „Also sprach Zarathustra“ verkündet wird: „War *Das* – das Leben?“ will ich zum Tode sprechen. „Wohlan! Noch Ein Mal!“ (KSA IV: 396)

Diese Zustimmung setzt, indem sie sich von der Fortschrittsvorstellung ein für alle mal freimacht, den Augenblick der Ewigkeit gleich, in der er immer wieder existieren wird und die daher von ihm nicht mehr zu unterscheiden ist. Nicht zu scheiden und in ihrem Gegensatz gleichermaßen ewig und unaufhebbar sind nach dieser Konzeption aber auch Lust und Schmerz, Gut und Böse.

Lust aber will nicht Erben, nicht Kinder, – Lust will sich selber, will Ewigkeit, will Wiederkunft, will Alles-sich-ewig-gleich.

[. . .]

Sagtet ihr jemals Ja zu einer Lust? Oh, meine Freunde, so sagtet ihr Ja auch zu *allem* Wehe. Alle Dinge sind verkettet, verfädelte, verliebt, –

[. . .]

– Alles von Neuem, Alles ewig, Alles verkettet, verfädelte, verliebt, oh so liebtet ihr die Welt,

– ihr Ewigen, liebt sie ewig und allezeit: und auch zum Weh sprecht ihr: vergeh, aber komm zurück! *Denn alle Lust will – Ewigkeit!* (KSA IV: 402)

Von daher fällt ein Licht auf Nietzsches begeistertes Urteil über Heine in „Ecce homo“:

Er besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag, – ich schätze den Wert von Menschen [. . .] darnach ab, wie nothwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen. (KSA VI: 286)

Das zeigt sich nun gerade in Heines Verwendung der Reinkarnationsvorstellung, die den Augenblick mit vergangener und zukünftiger Geschichte auflädt und ihm dadurch Wert verleiht, zugleich jedoch die Abgründigkeit des Gedankens der Wiederholung offenbart. Heine hat den zugrundeliegenden Gegensatz 1833 in einer kleinen Schrift über „Verschiedenartige Geschichtsauffassung“ auch theoretisch reflektiert.³⁶ Er kontrastiert den Historismus, der „in allen irdischen Dingen nur einen trostlosen Kreislauf“ (III: 21) sieht, mit der Fortschrittspartei, die entgegen der „gar fatalen fatalistischen Ansicht“ ihres Gegners „eine lichtere“ vertritt, „wonach alle irdischen Dinge einer schönen Vollkommenheit entgegenreifen“ (111: 22). Jedoch:

³⁶ Der Text wurde in dem in Anm. 32 genannten Nachlaßband erstmals veröffentlicht.

Beide Ansichten, wie ich sie angedeutet, wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen; wir wollen auf der einen Seite nicht unnütz begeistert sein und das Höchste setzen an das unnütz Vergängliche; auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Wert behalte, und daß sie nicht bloß als Mittel gelte, und die Zukunft ihr Zweck sei. [...] Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution. (III: 22 f.)

Die Überwindung des Gegensatzes von linearer Entwicklung und Werthhaftigkeit jedes Augenblicks reklamiert in einem Fragment aus dem Nachlaß (Winter 1883–1884) auch Nietzsche für sich, indem er konsequent auf Zyklizität als Abkehr von Linearität setzt, wo Heine sich noch auf die Revolution bezieht und im Unklaren läßt, ob er sie als vergangene, zukünftige oder permanente versteht:

die beiden größten [...] philosophischen Gesichtspunkte
der des *Werdens*, der *Entwicklung*
der nach dem *Werthe* des *Daseins* (aber die erbärmliche Form des deutschen Pessimismus erst zu überwinden!
von mir in *entscheidender* Weise zusammengebracht
alles wird und kehrt ewig wieder
– *entschlüpfen* ist nicht *möglich*! (KSA X: 646, Nr. 24[7])

Und in einem späteren Fragment (Ende 1886 – Frühjahr 1887) setzt er die Wiederkunft nicht nur zum „Willen zur Macht“, sondern auch zur Kunst in Beziehung:

Dem Werden den Charakter des Seins *aufzuprägen* – das ist der höchste *Wille* zur Macht.

[...]

Daß Alles wiederkehrt, ist die extremste *Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins: Gipfel der Betrachtung.*

[...]

Kunst als Wille zur Überwindung des Werdens, als ‚Verewigen‘, aber kurzsichtig, je nach der Perspektive: gleichsam im Kleinen die Tendenz des Ganzen wiederholend (KSA XII: 312 f., Nr. 7[54]).

Das war es eben gewesen, was auch die romantischen Anwendungen des Seelenwanderungskonzepts leisten sollten: „im Kleinen die Tendenz des Ganzen wiederholend“ das Prinzip des gesamten linearen Prozesses in seinem Verlauf zyklisch wiederkehren zu lassen. Nach Nietzsches Überlegungen ist der Prozeß jedoch selbst schon durch eine Zyklizität bestimmt, so daß die Spiegelung des Kleinen im Großen etwas Tautologisches bekommt. Daß man sich das

„Verewigen“ in der Kunst weniger als Darstellung eines bestimmten Prinzips zu denken hat, sondern gerade als Aufhebung des Bestimmten und Endlichen in einer Vielzahl der Perspektiven, zeigt ein Aphorismus von 1887 aus dem 5. Buch der „Fröhlichen Wissenschaft“. Der Verlust des Glaubens an nicht standortgebundene Erkenntnisse führt keineswegs zum Verlust des Ewigen und Unendlichen, die traditionellerweise einem nicht perspektivisch eingegengten Gott oder *intellectus archetypus* als Attribute zugeschrieben wurden.

Die Welt ist uns vielmehr noch einmal ‚unendlich‘ geworden: insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, dass sie *unendliche Interpretationen in sich schliesst*. (KSA III: 627, Nr. 374)

Die zeitliche Tiefe und Assoziationsgesättigkeit, die die Überlagerung linearer durch zyklische Zeit bei Heine dem Augenblick verlieh, indem sie diese Tiefe jedoch als höchst ambivalent darstellte und mithin ebenso als Untiefe erscheinen ließ, wird von Nietzsche als vollgültiger Transzendenzersatz gefeiert, der das Große im Kleinen, das Ewige im Vergänglichen und das Unendliche im Endlichen zur Erscheinung bringt. So großartig Nietzsche selbst der Gedanke der ewigen Wiederkunft auch erschien, könnte die völlige Dominanz über das lineare Prinzip in dieser Konzeption dem zyklischen doch Einiges von seiner Wirkungsmächtigkeit nehmen, für die gerade in diachronischer Betrachtungsweise ja Manches spricht.

Freud, der Heine wie Nietzsche kannte und schätzte, hat zwar schon früh die Begriffe der „Wiederkehr des Verdrängten“ und des „Wiederholungszwangs“ entwickelt, aber er hat sie erst in seinem letzten Buch „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“ (1939) systematisch auf die Kulturgeschichte angewandt und damit der individualen eine historische Kollektivpsychoanalyse an die Seite gestellt.³⁷ Seine Deutung der Geschichte der Religion als regelmäßiger, mehr und mehr ritualisierter und schließlich nur noch symbolischer Wiederholung ihres Ursprungs im Vaternord betont die Notwendigkeit zyklischer, von Phasen der Verdrängung unterbrochener Wiederkehr gegenüber der Alternative, nämlich linearer und kontinuierlicher Weitergabe.³⁸

³⁷ Nach Vorarbeiten v. a. in „Totem und Tabu“ (1912/13).

³⁸ Zu Freuds Verhältnis zur Zyklik vgl. auch Blumenberg: Arbeit am Mythos (Anm. 7), S. 98–108: „Freud hat die Ambivalenz der ‚Bedeutsamkeit‘ im zwanghaft-fatalen Vollzug des Kreisschlusses erkannt: das Unheimliche als die Unentrinnbarkeit, das Sinnhafte als die Unverfehlbarkeit.“ (S. 99)

Eine Tradition, die nur auf Mitteilung gegründet wäre, könnte nicht den Zwangscharakter erzeugen, der den religiösen Phänomenen zukommt. Sie würde angehört, beurteilt, eventuell abgewiesen werden wie jede andere Nachricht von außen, erreichte nie das Privileg der Befreiung vom Zwang des logischen Denkens. Sie muß erst das Schicksal der Verdrängung, den Zustand des Verweilens im Unbewußten durchgemacht haben, ehe sie bei ihrer Wiederkehr so mächtige Wirkungen entfalten, die Massen in ihren Bann zwingen kann, wie wir es an der religiösen Tradition mit Erstaunen und bisher ohne Verständnis gesehen haben.³⁹

In der Verdrängung liegt also gerade die Wirksamkeit des Verdrängten begründet. Das Bewußtsein von dessen ewiger Wiederkehr würde den Wiederholungszwang – scheinbar paradox – aufheben; ebendies ist ja das Ziel der Psychoanalyse. In der Erscheinung des Verdrängten sind Auskünfte über seinen Gegenstand und Grund und deren Verschleierung ineinander verwoben. Vor allem, wer sich hier allein über sich selbst klar werden will, ist den Tücken der Autosuggestion ausgeliefert – wie man schon den Erinnerungsproblemen des Erzählers der Heineschen „Reisebilder“ entnehmen konnte.

Wir haben aus den Psychoanalysen von Einzelpersonen erfahren, daß ihre frühesten Eindrücke, zu einer Zeit aufgenommen, da das Kind noch kaum sprachfähig war, irgend einmal Wirkungen von Zwangscharakter äußern, ohne selbst bewußt erinnert zu werden. Wir halten uns berechtigt, daselbe von den frühesten Erlebnissen der Menschheit anzunehmen. Eine dieser Wirkungen wäre das Auftauchen der Idee eines einzigen großen Gottes, die man als zwar entstellte, aber durchaus berechnete Erinnerung anerkennen muß. Eine solche Idee hat Zwangscharakter, sie muß Glauben finden. Soweit ihre Entstellung reicht, darf man sie als Wahn bezeichnen, insofern sie die Wiederkehr des Vergangenen bringt, muß man sie Wahrheit heißen.⁴⁰

Damit dürfte auch etwas über die Idee der Seelenwanderung oder Wiedergeburt gesagt sein, von der gezeigt wurde, wie sie im Laufe zweier Jahrhunderte mehrmals auftritt, ohne daß von einer kontinuierlichen Tradition im engeren Sinne gesprochen werden könnte. Ernsthaft in ihrer überlieferten Form als kaum mehr vertretbar eingeschätzt, wurde sie, wenn nicht verdrängt, so doch in die Literatur abgedrängt, wo sie in vielerlei Variationen durchgespielt und problematisiert wurde. Solcherart als unterschwelliges, ‚stummes‘ Wissen verfügbar gehalten, konnte sie zu neuer und höchst gegen-

³⁹ Sigmund Freud: Studienausgabe Bd. IX. Frankfurt/M. 1974. S. 548.

⁴⁰ Freud: Studienausgabe Bd. IX, S. 574 f.

sätzlicher Wirksamkeit gelangen. Was von diesen Erscheinungsformen nun berechtigt und was entstellt, was daran „Wahn“ und was „Wahrheit“ sein mag – ihren „Zwangscharakter“ scheint die Idee, wie gesagt, bis heute nicht verloren zu haben.

Uwe C. Steiner

Die Verzeitlichung romantischer Schrift(t)räume – Tiecks Einspruch gegen Novalis

I.

Was du aber in diesem Buch nicht
genug erklärst findest, das wirst du
im zweiten und dritten hell und
klar finden; denn von wegen unser-
rer Verderbnis ist unsere Erkennt-
nis Stückwerk und nicht auf einmal
ganz vollkommen, wiewohl dieses
Buch ein Wunder der Welt ist, wel-
ches die heilige Seele wohl verste-
hen wird.

Jakob Böhme, *Aurora* ¹

Jakob Böhmes *Aurora* hat die Frühromantik in Euphorie versetzt. Bekanntlich fühlte Novalis sich durch das Buch, das in dem hier als Motto angeführten Satz stolz und bescheiden zugleich sich selbst thematisiert, veranlaßt, Ludwig Tieck ein Gedicht zu widmen. Das wiederum praktiziert gleichermaßen den optimistischen Selbstbezug, indem es nicht nur Böhme, sondern vor allem auch die Schrift und das Buch als zwar nicht neues, aber erst jetzt in seiner ganzen Fülle verfügbares Medium romantischer Poesie und Reflexion feiert. Denn

Die Zeit ist da, nicht mehr verborgen
Soll diese Schrift des Tempels seyn –

¹ Jakob Böhme, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. (Vorrede des Autoris, Nr. 108)

In diesem Buche bricht der Morgen
In deine düstre Zeit herein. (I 136; V. 45ff)²

Eingebettet sind diese Verse in eine allegorische Topographie, die eine Ankunftsvision der erfüllten Schrift ausmalt. Die Zeit ist angekommen in den neuen Räumen des gerade ersprossenen „innre(n) Sinn(s)“ (V. 12), die das alte Buch eröffnet. Die Schrift erscheint also als die Technik der Konstruktion von Innerlichkeit und verspricht die Verräumlichung von Zeit. Zumal die Poesie kann als das Medium beschrieben werden, in dem das, wovon das Gedicht spricht, auch gleich praktiziert wird: eben jene Verräumlichung, die gebundenes Sprechen bzw. Schreiben bewirkt. Performanz und Referenz gehen ineins. Ihr Zusammenfall erzeugt euphorische Gegenwärtigkeit.

Böhmes Buch beschreibt sich noch als Asymptote an eine allein Gott zukommende holistische Erkenntnis, als Annäherung an seine integrale Gesamtschau vermöge der Sukzession von *Büchern*. Es verweist in seiner Perfektibilität somit auf einen offenen Zukunftshorizont. In Hardenbergs Gedicht dagegen ist dieser Horizont erreicht. So will es die zitierte Strophe, zumal das „Buch“ nunmehr im Singular steht. Die Zeit – und zunächst ist mit „Zeit“ Zeitalter, Epoche gemeint und wir werden erst noch sehen, inwiefern hier „Zeit“ auch als *die* Zeit zu lesen ist – ist da, in der die größtmögliche Transparenz der Lettern gegeben ist und das Mysterium (vgl. die zweite Fassung, V. 45ff) entschleiert werden kann. Die Zeit ist da, weil die *Schrift* selber nicht mehr verborgen sein soll (im Sollen wird noch ein perfektibler Rest indiziert: die Schrift muß als solche erst noch transparent gemacht werden), und nicht etwa bloß das Aufgeschriebene. Natürlich wird man diskursanalytisch die seinerzeit vehement anhebende Alphabetisierung anführen, die die Differenz zwischen Literaten und Illiteraten und mit ihr die Aura der Schrift als Privileg einer eingeweihten Kaste einstreicht.³ Die Zeit ist vor allem da, weil die Schrift vermöge der

² Novalis, An Tieck (1. Fassung, Handschrift). Werke, Tagebücher, und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München, Wien 1978ff. Zitate aus dieser Ausgabe werden direkt im Text belegt unter Nennung von Band- und Seitenzahl in Klammern. Das angeführte Gedicht selber wird mit Verszahlen belegt.

³ Daher rührt die spätestens seit Schillers „Die Sendung Moses“ gängige Aktualisierung der Mysteriensemantik als Selbstreflexion von Literatur und Schriftlichkeit. Im Moment der Enthüllung strahlt das Geheimnis noch einmal mächtig auf, bevor der Schleier, das Gewebe des Textes, endgültig gelüftet und die Schrift eine recht profane Angelegenheit wird.

neuen Semioteknik Einbildungskraft alle Zeithorizonte ineinsbilden und in eine kompakte Anschauung versammeln kann.⁴ So gesehen fungiert die Schrift als transzendente Bedingung der Möglichkeit von Gegenwart, und zwar einer endlich erreichten Gegenwart, in der die von Böhme noch eingeräumte Differenz zur integralen Erkenntnis eingestrichen ist.

Eine Differenz, die seit alters her unter dem Namen „Zeit“ verbucht wird. Angefangen mit Platon, der Zeit als bewegliches Abbild des ewigen Ideenkosmos begreift, bis hin zur Phänomenologie bedeutet „Zeit“ (aller notwendigen Präzisierungen zunächst ungeachtet) immer die Differenz von Gleichzeitigkeit/ Fülle/Kopräsenz und Vorher/Nachher-Unterscheidung⁵. Von der Systemreferenz Bewußtsein aus betrachtet hat man Zeit als *Selbstaffektion*⁶ aufgefaßt, das Bewußtsein erzeugt danach seine Zeit „als Bewältigung seiner Unfähigkeit, seine Affektionen ‚auf einmal‘ zu haben, aber doch auch seiner Notwendigkeit, sie nicht ‚nicht mit einem Mal‘ zu verlieren.“⁷ Zeit erscheint mithin als Problem der Segmentierung und Sequenzierung einer Totalität, die nachgerade, um in dieser Zerlegung nicht verloren zu gehen, erinnert und ineinsgebildet, synthetisiert werden muß.

Zumal in seiner teleologischen Besetzung erscheint das Schema, das Fülle und Sequenz (oder anders: Raum und Zeit, Ewigkeit und Zeit usw.) gegenüberstellt, als hochgradig asymmetrisch, indem man holistisch für die Seite der Fülle optiert. Es war die abendländische Konstante der phonetischen Schrift, die dieses Schema in seinen Aspekten der Segmentierung, Sequenzierung und der Synthesis inauguriert und tradiert hat. Als linear bewegtes Abbild einer primär gedachten Fülle hebt sie den Performanz-, den Ereignischarakter des gesprochenen Wortes auf und setzt das Primat der

⁴ Mit der gleichen Formel feiert Friedrich Schlegels „Lucinde“ die Identität von „Liebhaber und Schriftsteller“ und die Anwesenheit von Zeit in einer erotisierten, weil entschleiernenden/ten „Schrift“. Vgl. Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe, I. Abt., Bd. V, hg. H. Eichner, München usw. 1962, S. 9, S. 20.

⁵ vgl. Niklas Luhmann, Weltkunst. in: ders./Frederick Bunsen/Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 18. Vgl. derselbe: Gleichzeitigkeit und Synchronisation. in: Soziologische Aufklärung 5, Opladen 1990, S. 95 – 130. Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1990, S. 231ff, mit dem Vorschlag, die Unterscheidung von Sinnlichkeit und Verstand durch die von Gleichzeitigkeit und Sequenz zu ersetzen.

⁶ Vgl. Martin Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik (1929), Frankfurt/Main⁵ 1991.

⁷ Hans Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt/Main 1986, S. 295.

Repräsentanz. Von nun an wird die Buchstabenschrift zum privilegierten Modell der Erkenntnis.⁸ Es geht also um die Zeit der Schrift, um die Epoche der Schrift und vor allem um die Zeit, die die Schrift konstituiert. (Und um den Buchdruck, den man mit Ongs Romantik-These als Motivation für Hardenbergs Diagnose der Ankunft der Zeit ausmachen kann: das Buch, das gebundene und im Druckbild standardisierte Buch suggeriert in der Tat die Kopräsenz all dessen, was in ihm sequentiell dekodiert und in eine homogene Anschauung versammelt werden soll. Indem es Sprünge, Rekursionen, Antizipationen und Querverbindungen erlaubt, steht das Druckbild im Gegensatz zur einsinnigen Sequenz des phonischen Redeflusses.⁹ Kein Wunder, daß ein „vulgärer“ Zeitbegriff um 1800 nicht mehr fangen kann und komplexer angesetzt werden muß.) Zu zeigen ist, wie sehr die Romantik ihre eigenen medientechnischen Bedingungen der Möglichkeit – die Schrift und das (gedruckte) Buch – thematisiert und explizit und implizit unter dem Problemaspekt „Zeit“ perspektiviert.¹⁰ Exemplarisch werden Novalis und Tieck einander kontrastiert – denn die spezifische These lautet: Tiecks *Runenberg* antwortet auf Hardenbergs Euphorie „Die Zeit ist da“, die im genannten Gedicht, in den *Lehrlingen* und im *Osterdingen* ausgebreitet wird, mit der ernüchterten Diagnose: „Die Zeit ist weg“. Die Schrift verliert – im Gefolge ihrer eigenen Dynamik – die Fähigkeit, Zeit zu binden und Anwesenheit zu stiften, um dagegen als Agent von Temporalisierung verdächtigt zu werden. Die Gegenwart geht ihrer anwesenden Ausgedehntheit verlustig, um als komprimiertes Differential zwischen den Zeithorizonten, zwischen Retrospektion und Antizipation gerade in der Lektürevision zu erscheinen.

⁸ Vgl. z. B. Platon, Phaidros, 264 c, 265d – 266b, 277b – c und Jack Goody, Ian Watt, Konsequenzen der Literalität, in: Jack Goody u.a.: Entstehung und Folgen der Schriftkultur, Frankfurt/Main 1986, S. 101.

⁹ Vgl. auch Sabine Groß, Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks. In: G. C. Tholen/ M. O. Scholl (Hgg.): Zeit-Zeichen, Weinheim 1990, S. 231 – 246 (S. 235f).

¹⁰ Natürlich verdanken diese Überlegungen vieles den maßstabsetzenden Untersuchungen Manfred Franks. Gleichwohl widersprechen sie in einem zentralen Punkt: „Das Problem ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik“ (Paderborn u.a. 21990) basiert mehr noch als auf den transzendentalphilosophisch wahrgenommenen Aporien subjektiver Selbstbezüglichkeit auf den Bedingungen, die *Schrift* den (reflektierenden) Subjekten stellt. M.a.W.: Verzeitlichung ist weniger das Resultat des sich in der Reflexion stets verfehlenden und auf einen transzendenten Grund verwiesenen Selbstbewußtseins, Verzeitlichung ist eher die Folge der in der Schrift erzeugten Differenz von holographischem Ideal und sequentiell differentieller Realisierung.

Böhmes Problem der Differenz zwischen der göttlichen holistischen Simultanschau, die Raum und Zeit übergreift¹¹, und der fragmentierten, gleichwohl sich annähernden Erkenntnis wird also *aufgeschoben*: die Schrift und die *Bücher* erscheinen als Projektionsort der *holographischen* Erkenntnis; der Erkenntnis, die sich als ganze *schreibt*. Wer sich der Entschleierung einstiger Mysterien verschreibt, kann seine Einsichten selber nicht verhüllen wollen. Von daher muß „die Seele des Kunstwercks [. . .] so nackend als möglich, auf der Oberfläche liegen“, darum ist „die erste Kunst [. . .] Hieroglyphistik“ (II 360), die Schrift nämlich, die Bild und Bedeutung an die Oberfläche legt, gerade auch, wenn sie antritt, die verschlungenen und labyrinthischen Höhlen des modernen, schriftgeprägten Bewußtseins und seiner Zeit zu explorieren. Man braucht im Falle Hardenbergs also nur auszugraben, was ohnehin an der Oberfläche der Texte vorzufinden ist.

Im Zeichen Böhmes sieht Novalis also die Zeit gekommen, das Buch und die Schrift einerseits und die holographische Erkenntnis andererseits, als in den Lettern verräumlichte Zeit, zusammenzubringen. Nichts anderes besagt die Enthüllung des „Mysterium(s)“ (2. Fassung), das die erste Fassung präzise als die „Schrift des Tempels“ benannt hatte. Die Schrift selber ist der Tempel, das Mysterium, das zu enthüllen und transparent zu machen einen konstanten Zug des Hardenbergschen Werks darstellt: „Der Buchstabe ist – was ein Tempel oder Monument ist“ (II 777). Als „Kry-stall“ (V.14), als transparentes Petrefakt vereinigt der Buchstabe die Merkmale von Lesbarkeit und Dauer mit einem ästhetischen Mehrwert.¹² Selbstreflexivität von Schriftlichkeit heißt die Operation, die die integrale Zeit ins Buch bannen soll, auf daß ihm sein „hoher Geist“ (V. 26) entsteige. Böhmes Buch war mithin ein *topos noetos*, der Novalis die konstitutive Antinomie bzw. den Zusammenhang von *Sequenz* (dem Nacheinander der Schrift) und *Totalisierung* (dem Anschauungsganzen, der *Holographie*) im Zeichen printmedialer Innovationen buchstäblich *buchstäblich* offenbart hat. Das Problem der Verräumlichung von Zeit in der Schrift stellt

¹¹ Vgl. Böhme, a.a.O., Nr. 104: „Es ist aber das Geschehene, Gegenwärtige und Zukünftige, sowohl die Weite, Tiefe und Höhe, nahe und weit in Gott als ein Ding, eine Begreiflichkeit. Und die heilige Seele des Menschen sieht solches auch, aber in dieser Welt nur stückweise.“

¹² Vgl. Manfred Frank, Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext, in: ders. (Hg.): Das kalte Herz. Texte der Romantik, Frankfurt/Main 41987, S. 253 – 387 (S. 291).

sich nämlich als Problem der Verknüpfung, der Synthesis, oder auch: des *Zusammenhangs* diskreter, serieller Elemente, die Gedächtnis und Einbildungskraft ineinzubilden haben. Darum schreibt Hardenberg am 23. Februar 1800 in noch frischer Böhme-Begeisterung an Tieck:

Jacob Böhm les ich jezt im *Zusammenhange*, und fange ihn an zu verstehn, wie er verstanden werden muß. Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinen quellenden, treibenden Kräften, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären [. . .] (I 732. Hv. U.St.)

In diesen zunächst eher beiläufig klingenden Formulierungen wird die zentrale Problemkonstellation der Romantik, nämlich die von Zeit und Schrift, präzise benannt. Zumal die bald darauf folgende Passage indiziert die gar nicht zu überschätzende Relevanz der sich an der Böhme-Lektüre kristallisierenden Einsichten für die gesamte poetische Produktion Hardenbergs; sowohl für die vorhergehende der nun revisionsbedürftigen *Lehrlinge*, wie für die folgende des *Ofterdingen*. Nachdem Novalis Tieck versichert hat, wie „lieb“ es ihm ist, durch ihn Böhme „kennen gelernt zu haben“, skizziert er den Horizont seiner zukünftigen Projekte:

Um so besser ist es, daß die *Lehrlinge* ruhn – die jezt auf eine ganz andre Art erscheinen sollen – Es soll ein *ächtsinnbildlicher*, Naturroman werden. Erst muß Heinrich fertig seyn – *Eins nach den Andern, sonst wird nichts fertig*. (I 732. Hv. U. St.)

Auf gedrängtem Textraum sind die hier interessierenden konstitutiven antinomischen Elemente einander kontrastiert. Als „ächtsinnbildlich“ werden die *Lehrlinge* im Horizont der antizipierten Vollendung des *Ofterdingen* entworfen; nur um der holographischen Vision das Wissen um die Notwendigkeit der Sequentialisierung folgen zu lassen: „Eins nach den Andern“ – es ist gerade das Futurum exactum der antizipierten Totalität der projektierten Werke, die die Einsicht unvermeidlich werden läßt. Der *Grammatologie* zufolge war die Idee, zumal die regulative, des Buches stets die „einer endlichen oder unendlichen Totalität des Signifikanten“.¹³ Für die Romantik wäre zu präzisieren: das Buch ist hier die Idee einer unendlichen *bildlichen* Totalität der Signifikate. Damit die *Lehrlinge* drum „ächtsinnbildlich“ geraten und eine holographische Totalität produzieren können, muß zuvor der *Ofterdingen*

¹³ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1974, S. 35.

fertiggestellt sein. Denn dessen 5. Kapitel, so wird zu zeigen sein, konkretisiert, wie Schrift als Medium der Konstruktion von Subjektivität, als zeitbindende und Zeithorizonte ineinsbildende Instanz funktioniert. Denn Subjektivität fungiert seinerseits – der „innre Sinn“ in V. 12 deutet schon an, was in den *Lehrlingen* fortgeführt und im *Ofterdingen* systematisch entwickelt wird – als Schauplatz der Schriftzeit. Dort wird das Buch die Synopsis von Heinrichs Lebenszeit konstruieren, indem es Vergangenheit und Zukunft in die Lektüregegenwart des Helden abbildet. Laut Ong ist die Romantik die erste Literaturgeneration, die sich ganz auf Schriftlichkeit und Buchdruck einstellt. Denn der boomende Buchdruck läßt die vormals sich auch gedruckt noch auditiv beschreibende Dichtung sich vom visuellen Primat her verstehen: die standardisiert und synoptisch vorliegende Schrift suggeriert den Text, wird er nur recht gelesen, als simultanpräsenes Bild.¹⁴ Denn „man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre *Stimmungen*, und Gemälde oder *Anschauungen* hervorzubringen“. (II 801)¹⁵

„Die Zeit ist da“: Tieck, an den Novalis die euphorische Gegenwartsemphase adressiert, die die Seins- und Zeithaltigkeit der Schrift explizit feiert, hatte seinerseits für das *Athenäum* ein Gedicht über Jakob Böhme versprochen. „Auf alles bin ich gespannt – besonders auch auf Dein Gedicht über Böhme.“ schreibt Novalis im schon zitierten Brief. (I 731) Es ist nie entstanden.

Zumeist werden die Indizien dafür, daß der symphilosophische und sympoetische Konsens zwischen Novalis und Tieck so einträchtig nicht gewesen ist, wenig beachtet.¹⁶ Dabei bemerkte schon Dorothea Veit im Kontext des berühmten Jenaer Romantiker-Treffens: „Hardenberg glaubt Tieck ist ganz und gar seiner Mei-

¹⁴ Vgl. Walter J. Ong, *From Mimesis to Irony. Writing and Print as Integuments of Voice*. In: ders., *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, N.Y., 1977, S. 272 – 302; z. B. S. 297: „Print had effectively reduced sound to surface, hearing to vision.“

¹⁵ Ähnlich eine vielzitierte Anweisung: „Wenn man recht ließt, so entfaltet sich in unserm Innern eine wirkliche, sichtbare Welt nach den Worten.“ II 614. Vgl. Friedrich Kittler, *Über romantische Datenverarbeitung*. In: Ernst Behler/ Jochen Hörisch (Hgg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn 1987, S. 127 – 140.

¹⁶ Raleigh Whiting, *Novalis' Influence on Der Runenberg*. in: Carleton Germanic Papers, V. 17, 1989, S. 53-65, entdeckt in Tiecks Erzählung zwar mannigfache Anspielungen und wertet sie auch als „parody“ (S. 53 u.ö), meint jedoch, sie lasse Hardenbergs „idealistic vision of the artistic vision respectfully intact.“ (S.61)

nung; ich will aber wetten was einer will, sie verstehen sich selbst nicht, und einander nicht.“¹⁷ Ganz und gar nicht der Meinung Hardenbergs war Tieck zumindest, als er dessen Schriften herausgab und gleichzeitig den *Runenberg* verfaßte. *Der Runenberg* steht an der Stelle jenes angekündigten Gedichtes über Böhme, das nie entstanden ist, weil Tieck weder die Euphorie noch die Diagnose „Die Zeit ist da“ mehr teilen kann. Die Erzählung kann somit als Kontrafaktur zu Hardenbergs Gedicht *An Tieck*, zu den *Lehrlingen* und zum 5. Kapitel des *Ofterdingen* gelesen werden.

II.

Die Schrift, verstanden als das bewegliche Abbild einer vorgängig gedachten referentiellen Fülle, ist deren Übersetzung in die Sequenz differentieller Buchstaben. „Wenn man ächte Gedichte liest und hört, so fühlt man einen innern Verstand der Natur sich *bewegen*“. (I 206, Hv. U. St.) Schrift ist somit, um Hardenbergs Charakterisierung der Biographie Ofterdingens auf sie zu übertragen, ein Übergang „vom Unendlichen zum Endlichen“ (I 691), nämlich eine Transformation referentieller Fülle in die Mobilität des lesenden Gemüts. Wer Schrift darum „ächtsinnbildlich“ instrumentalisieren, d. h. die Kompaktheit der stets gleichzeitig überkomplex anwesenden Natur in ihr abbilden will, handelt sich Probleme ein. Lessings *Laokoon* ist nach wie vor der locus classicus für eine substantielle Unterscheidung von *pictura* und *poesis* nach temporalen Kriterien. Gibt ein Maler etwa eine schöne Landschaft nach dem vor ihm liegenden Urbild wieder, „muß“ der Poet „erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet“, besteht es doch „aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.“¹⁸ Lessing stellt kategorisch heraus, daß Dichtung im Gegensatz zur analog verfahrenen Malerei digital geschaltet ist. Das erhellt sich schon allein daraus, daß letztere keine Negationen und keine Modalisierungen in ihre Gegenstände einzubauen vermag.¹⁹ Weil die Literatur seligieren muß und nur distinkte Merkmale ihrer Gegenstände semiotisch darbieten kann, bestreitet Lessing dezidiert die malende Funktion der Dichtung. Denn Zeit ist der Faktor, der ihre Fähigkeit zur Präsentation kom-

¹⁷ Dorothea Veit am 15. November 1799 an Schleiermacher. Zit. nach Novalis (Anm. 2), III 581.

¹⁸ Lessing, *Laokoon*, Stuttgart 1987, Kapitel XI, S. 94.

¹⁹ Vgl. a.a.O., Kapitel VIII, S. 78.

plexer Anschauungsgehalte verhindert. Diese müssen sequentiell dekomponiert werden. Und es ist der Mechanismus des Vergessens, der die Resynthesisierung zum kompakten Vorstellungsbild verunmöglicht. Am Ende einer präzisen und ausführlichen Beschreibung angekommen, ist dem Leser längst entfallen, was ihm zu Anfang mitgeteilt wurde.²⁰

Dieser Schwäche zeichenerzeugter Vorstellungen, der „Trägheit unseres Geistes“ abzuhelfen, treten idealistische Ästhetik und romantische Semioteknik an, indem sie nichts so sehr projektieren wie die diskursive Expansion des Imaginären, die „Erweiterung und Bildung unsrer Thätigkeit“, in der die Natur nichts anderes als ein „encyclopaedischer [...] Plan unseres Geistes“ ist. (II 373) Romantische Datenverarbeitung heißt so vor allem: Intensivierung der Verknüpfungs-, der Synthesiskompetenzen.²¹ Darum tritt die Einbildungskraft dort in die Bresche, wo Gedächtnis und Erinnerung komplexitätsbedingt überfordert sind. Sie *übersieht* die vielen Einzelheiten und schematisiert sie zu einem kompakten Anschauungsganzen. Kant konzipiert sie denn auch explizit als komplexitätsreduzierenden Mechanismus.²² Als Mittler und Mittleres zwischen Anschauung und Begriff oszilliert die Einbildungskraft zugleich zwischen den Zeithorizonten: die Teleologie der *Ineinsbildung* verhält rezeptiv gesehen die antizipierte anschauliche Fülle zur sequentiellen begrifflichen Fixierung im Modus der Nachträglichkeit²³, wie sie umgekehrt, produktionsästhetisch perspektiviert, die Anschauung auf den antizipierten Begriff richtet, der ihr Stillstellung und Aufhebung verleihen soll.

²⁰ Vgl. a.a.O., Kapitel XVII, S. 123ff.

²¹ Noch Hoffmanns serapiontisches Prinzip verfolgt dieses Programm der intensitätsgetreuen Verschriftlichung innerer Bilder. Freilich ist das keine Innovation erst der Romantik. Schon die Ästhetik der Bodmer und Breitingen propagiert die Einbildungskraft als Technik der Verbildlichung dürrer Schriftzeichen. Vgl. *Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs-Kraft* (1727).

²² Vgl. KrV B 179f.

²³ Diesen Sachverhalt der nachträglichen Erscheinung der architektonisch ver-räumlichten Textstruktur hat Hofmannsthal in seiner Verarbeitung Hardenberg-scher Motive im „Märchen von der verschleierte[n] Frau“ pointiert benannt. Im Märchen, heißt es in den Notizen, „wird erst gegen Ende ein Aufbau ahnungsweise erkennbar: dass jenes nicht hätte eintreten können, ohne auf jenes frühere *gebaut* zu sein. *Grundvesten* werden im letzten Augenblick *im nachhinein* erkannt“. (Hv. U. St.) Hugo von Hofmannsthal, Das Märchen von der verschleierte[n] Frau. In: *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, Bd. XXIX, Erzählungen 2, Frankfurt/Main 1978, S. 139.

Einbildungskraft wird zum schillernden Zentralbegriff der poetischen Praxis wie der philosophischen Reflexion um 1800, schon darum, weil ihr Begriff kognitive und medientechnische Dimensionen vereinigt: das Vermögen, die Kategorien auf Erscheinungen anzuwenden, und die Fähigkeit, Buchstaben ihre Sekundärsinnlichkeiten zu verschaffen. Das impliziert nichts anderes, als daß Schrift als Medium der Komplexitätssteigerung von Bewußtseinsystemen dient. Nicht erst die Romantik bemerkt die daraus resultierenden Probleme. Schon Herder mag als Beispiel für die Adaptionsprobleme der Seele an die durch Schrift gesteigerte diskursive Komplexität dienen. Das Telos rechter Lektüre, Gelesenes in lebendiger Intensität gleichermaßen in eine volle Anschauung zu versammeln und stets unverändert reproduzieren zu können, „ein Buch auf einmal so lesen zu können, daß ichs ganz und auf ewig weiß“²⁴, verarbeitet das Bewußtsein in Form von Temporalisierung. Es vibriert nervös zwischen erinnerter Einbildung und dem Ideal holographischer Stillstellung, um so die Gegenwart defizitär und ausdehnungslos empfinden zu lassen. Sie wird, mit den Worten Hardenbergs, zum „Differenzial der Funktion der Zukunft und Vergangenheit.“ (II 717) Temporalisierung ist nicht erst das Resultat transzendental reflektierender Subjekte, wie Manfred Frank meint²⁵, sondern folgt der Involvierung von Bewußtseinsystemen in Schriftlichkeit. Psychische Zeit um 1800 ist gewissermaßen der kognitive Niederschlag der Mechanik der Schrift. Jean Paul etwa verknüpft das Problem, komplexe Innerlichkeit mittels des engen Strangs linearisierter Zeichen zu veräußern, mit dem Syndrom der

²⁴ J. G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Katharina Mommsen, Stuttgart 1976, S. 152. Es bricht mit dem Vorsatz ab, „nie zu lesen, wenn ich nicht mit ganzer Seele, mit vollem Eifer, mit ungeteilter Aufmerksamkeit lesen kann [...]“; sondern immer die Gegenwart zu genießen.“ Dem geht voran die Affektion durch „eine aufgeschwellte Einbildungsk[raft] (, die) z[um] Voraus, die vom Wahren abirrt, und den Genuß tötet [...] und mir nur nachher wieder fühlen läßt, daß ich ihn nicht genossen“, S. 133f.

²⁵ Manfred Frank, *Das Problem „Zeit“* (Anm. 10), z. B. S. 503: „Als Zeit also offenbart sich der Verlust des Seins (des *Ewigen*) im endlichen Ich und perpetuiert sich im reflexiven Zugriff.“ Schon für Tieck trifft die Zentrierung auf das idealistische Paradigma, als dessen poetische Realisierung Frank ihn begreift, nicht zu. Auch Tieck entwickelt temporale Reflexionen am Paradigma der Schrift. Vgl. nur das von Frank S. 257f selber angeführte Beispiel: „das ist alles bloß in diesem Augenblicke wahr, in welchem ich schreibe, das weiß ich schon vorher“ (Ein Tagebuch, 1798. Schriften Bd. 15, Berlin 1829 (Reprint 1966) S. 301f).

zwischen Erinnerung und Hoffnung sich entziehenden Gegenwart.²⁶

Die Romantik sieht sich also dem Problem Zeit ausgesetzt, will sie der Schrift die gewünschte Bildlichkeit verschaffen. Lessings Verdikt, so weit es bekannt ist²⁷, muß umgangen werden. Wie die Fülle der Zeit in der Schrift sich anwesend zeigt, wie die Kombination von Buchstaben in der Linearität der Schrift „ächtsinnbildlich“ geraten kann, versuchen *Die Lehrlinge zu Sais* zu ergründen. Ihr zentrales Problem lautet präzise: Wie läßt sich die kompakte, stets im Modus der Gleichzeitig überkomplex präsente Natur auf den Textfaden bringen, wie kann dieser Faden eine so intensive Vernetzung gewinnen und zum Gewebe (Text) sich derart verdichten, daß das Textgewebe, der Schleier, zugleich transparent werden und die anschauliche Fülle des Signifizierten so enthüllen kann, daß die bleibende Diaphanie des Teils auf das Ganze gewährleistet ist? Denn die *Lehrlinge* wissen wohl um die Flüchtigkeit nur „geahndeter“ Entzifferungen der großen Chifferschrift, die die Natur ist, und konstatieren drum gleich auf der ersten Seite, daß „ein Alkahest [. . .] über die Sinne der Menschen ausgegossen zu seyn (scheint)“ (I 201), ein universales Lösungsmittel, als das man durchaus die Zeit, die alles „macht [. . .], wie sie auch alles zerstört“ (II 492) identifizieren kann. Denn „nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu verdichten. So entstehen ihre Ahnungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken.“ (I 201) In den Mysterientempel der Schriftlichkeit, die die Literaten um 1800 ein ums andere Mal beschwören, ist also die Entschleierung das zentrale Ritual²⁸, in

²⁶ Vgl. hierzu Heike Gfrereis, Eine Note zu einem Satz Jean Pauls. In: Jahrbuch 1991/92 der Jean-Paul-Gesellschaft, S. 332 – 340.

²⁷ Zu Hardenbergs fragmentarischer Rezeption des „Laokoon“ (anhand der Auszüge in einer Hemsterhuis-Ausgabe) vgl. die Notate II 218f.

²⁸ An dieser Stelle müßte eigentlich auf das Märchen von „Hyazinth und Rosenblüthe“ eingegangen werden, in dem die Entschleierung der himmlischen Jungfrau enthüllen wird, daß die Zeit in Gestalt von Rosenblüthe als Signifikatsallegorie immer schon dagewesen ist. Der Hyacinth zur Suche nach dem „geheiligten Wohnsitz der Isis“ (I 217) verführende alte Mann entspricht typologisch dem Jakob Böhme des Gedichts, dem Einsiedler im „Ofterdingen“ wie dem alten Mann im „Runenberg“. „Der Runenberg“ wiederum wird die von Hardenbergs Märchen statuierte Identität von irdischer Rosenblüthe und heiliger Jungfrau – die mundane Anwesenheit der erfüllten Schrift sozusagen – negieren: die sich entschleiende Schriftgöttin im Berg und die irdische, profane Frau (Elisabeth) sind in allen Belangen deutlichst entgegengesetzt.

dem romantische Lektüre als „das Streben, die Natur vollständig zu begreifen“ (I 207), ihre mediale Verfaßtheit als epistemologische Funktion und als regulatives Ideal beschreibt. Ein Ideal, in dem Epistemologie mit Erotologie systematisch aufgeladen wird. Denn in den Arkanbezirken der Schriftlichkeit winkt die Enthüllung der verschleierte Göttin als Lohn des rechten Tiefschürfens in den verschlungenen Gängen textueller Verweisungsüberschüsse. In ihr als der Allegorie rechter Lektüre verschränkt sich der Eros der Anschauung mit der teleologischen Antizipation stillgestellter Zeit:

Wer dieses Stamms und dieses Glaubens ist [. . .], wird nimmer müde die Natur zu *betrachten*, [. . .] verschmäht keinen mühseligen Gang, wenn sie ihm winkt, und sollte er auch durch Modergrüfte gehen: er findet sicher unsäglich Schätze, das Grubenlichtchen *steht am Ende still*, und wer weiß, in welche himmlische Geheimnisse ihn dann eine reizende Bewohnerin des unterirdischen Reichs einweiht. (I 209f, Hv. U. St.)

Von der Natur, was immer sie sonst noch sein mag, ist unter Bedingungen ihrer Verschriftlichung betrachtet, „nichts [. . .] so bemerkenswerth als das große Zugleich“, als das sie dem repräsentationswilligen Gemüt erscheint. Die Natur übergreift sämtliche Ekstasen des temporalisierten Bewußtseins, sie ist „mitten in der Zeit gegenwärtig, vergangen und zukünftig zugleich“. (I 225). Bekanntermaßen wird dies dahin führen, die Natur- als Selbsterkenntnis enden zu lassen. Der den Schleier der Göttin zu Sais hebt, erkennt sich aber nur deshalb selbst (I 234), weil Natur und Gemüt a priori im Zeichen der Schrift stehen, weil die Natur nichts anderes als den externalisierten Schaltplan der kognitiven Struktur des Subjektes darstellt: „Was ist die Natur? – ein enzyklopaedischer systematischer Index oder Plan unseres Geistes.“ (II 373) Das Buch wiederum erscheint so wiederum als „die in Striche [. . .] gesetzte, und *complettierte* Natur.“ (II 605)

Im regulativen Ideal des Buches wird der in ihm externalisierte Geist gleichsam selbst perfektionierte Natur; das diskursive Medium erscheint in seiner Mittlerfunktion zugleich als Medium ontologisch gedachter Perfektibilität. Die Schrift hält die Mitte zwischen holographischem Endzustand und linear verlaufender Adaption. Darum macht die Angleichung des Geistes an die Natur im „Streben, (. . . sie) vollständig zu begreifen“ unter der weiteren Prämisse, daß sie selbst nichts anderes als „eine große Schrift“ (I 212), eine „Chifferschrift“ (I 201) darstellt, die Einsicht unvermeidlich, daß der lesende, entziffernde Geist in der Zeit zu prozedieren hat. Als Schrift ist die Natur „Figur“ (I 201), mithin ein

bildlich kopräsentes Lineament, das der Entzifferung harrt. In der Figur als Telos der Lektüre, in der zur anschaulichen Gestalt synthetisierten Sequenz, sucht der „Denker [...] als Künstler [...] durch eine geschickte Anwendung seiner geistigen Bewegungen das Weltall auf eine einfache, räthselhaft scheinende Figur zu reduciren“ (I 226). Schon bei Kant war die Einbildungskraft als Technik der Figuralisierung geschildert.²⁹ Wer seine „Figur beschreib(t)“, trachtet ebenso danach, den „Schleier“ der Göttin zu lüften wie die Endlichkeit der Lebenszeit in der Unsterblichkeit aufzuheben. (I 204) Figurenproduktion und epistemologische Entzifferung, Bild und Schrift werden darum als komplementär begriffen:

So wie man einen künftigen Mahler in dem Knaben sieht, der alle Wände und jeden ebenen Sand mit Zeichnungen füllt, und Farben zu *Figuren* bunt *verknüpft*, so sieht man einen künftigen Weltweisen in jenem, der allen natürlichen Dingen ohne Rast nachspürt, nachfragt, auf alles achtet, jedes merkwürdige zusammenträgt und froh ist, wenn er einer neuen Erscheinung, einer neuen Kraft und Kenntniß Meister und Besitzer geworden ist. (I 210; Hv. U. St.)

„Um die Natur zu begreifen“, um sie zur Figur synthetisieren zu können, „muß man die Natur innerlich *in ihrer ganzen Folge*“, d. h. sequentiell, „entstehen lassen“. (I 224; Hv. U. St.) In der Figur fallen Sequenz und Totalität zusammen als die gleichsam natürliche Schrift transzendentaler Gemütsbewegungen. Daher rührt das „Ich“ als „eine hieroglyphistische Kraft“, nämlich als das Vermögen, im Zeichen und in den Zeichen der Schrift figürliche Bilder und, daran modelliert, Welt überhaupt zu erzeugen. (II 12) Darum ist die Hieroglyphe die transzendente Schrift schlechthin, denn als Vereinigung von Bild und Schrift illustriert sie die Konvergenz und den Quellpunkt der Erkenntnisstämme Sinnlich-

²⁹ Die „transzendente Handlung der Einbildungskraft“ ist laut Kant die kognitive Funktion, diejenige *Gemütsbewegung* (vgl. B 154: „Bewegung, als Handlung des Subjekts“), die den inneren Sinn als „bloße Form der Anschauung, aber ohne Verbindung des mannigfaltigen in derselben“ *bestimmt* und dergestalt die „*figürliche Synthesis*“ darstellt. (KrV B 151, B 154). Es ist die reine Einbildungskraft a priori, die ein „Monogramm“ entwirft, nämlich das Schema sinnlicher Begriffe als „Figuren im Raume“. (B 181) Werner Hamacher hat diese Operation grammatologisch interpretiert: die Figuration der Zeit etwa als Linie ist nur möglich vermöge der Bahnungen, die die Selbstbeobachtung des Bewußtseins, das auf seinen inneren Sinn „Acht“ (B 155) hat, sich einschreibt. Vgl. Werner Hamacher, *DES CONTREES DES TEMPS*. In: G. C. Tholen/ M. O. Scholl (Hgg.): *Zeit-Zeichen*, Weinheim 1990, S. 29 – 36 (S. 34).

keit und Intellekt, Anschauung und Begriff. Als das genuine Medium der intellektuellen Anschauung, der Subjekt und Welt setzenden Ursprungstätigkeit, illustriert sie zugleich die aus ihr emanierende Disjunktion von Ich und Nicht-Ich und ihre Zusammenführung im Zeichen schriftlicher Selbstaffektion. Die Lesbarkeit der Welt ist nichts anderes als die ekstasenübergreifende Selbsttransparenz des verschrifteten Subjekts³⁰, das sich als Figur oder Hieroglyphe entziffert. Deren Transparenz, die des Buchstabenkristalls, verschleiert (als natürliche Schrift) mithin nicht so sehr die Arbitrarität, als mehr noch die Sequentialität der phonetischen Schrift, in der doch die Figuren beschrieben werden (sollen bzw. müssen). Der Verräumlichung der Zeit der Schrift korrespondiert also die Verschleierung der phonetischen Schrift in Form ihrer Figuralisierung zur Hieroglyphik.

Wie also kann Novalis vor diesem Hintergrund die Anwesenheit von Zeit statuieren, wie kann die Zeit „da“ sein, wenn gilt: „Die Synthesis wird in der Zeit realisiert, wenn ich ihren Begriff successive zu realisieren suche“? Denn auch in „Fichtes Forderung des Zugleich Denkens“, der instantanen und kopräsenten Verzahnung von Denken, Handeln und Beobachten als „Ideal des Philosophierens“, drängt einmal mehr die leitende Differenz der Fülle komplexer Gleichzeitigkeit einerseits und ihrer notwendigen Sequenzierung andererseits als Problem des „Übergangs zum Endlichen“ sich auf. Das transzendentalphilosophische Fragment liegt mithin im Problemhorizont der Zeit der Schrift. Die reine Selbstaffektion qua Zeit als „Wesensstruktur der Subjektivität“³¹, aus der Natur und Buch als homogene Größen emanieren, ist allemal schriftinziitiert. Friedrich Schlegel hat das „Wesen des poetischen Gefühls“ denn auch in der reinen Selbstaffektion gesehen.³² Hardenberg nun folgert eine „Antinomie des Begr[iffes] – und Gegenst[andes]“ (II 610f) aus dem Gedanken der sukzessiven Realisierung begrifflicher Synthesis in der Zeit, die in einer signifikanten Verkehrung resultiert. Denn um einen Begriff vermöge der Einbildungskraft sukzessive realisieren zu können, muß zuvor schon in jedem Moment der Sukzession um ihn, d. h. um seine Totalität, gewußt werden. Man ist immer schon dort, wo man (in der linear gerichteten Zeit) erst hingelangen möchte. Immer geht man nach Hause.

³⁰ Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1981, S. 248ff.

³¹ Martin Heidegger, a.a.O. (Anm. 6), S. 189.

³² Vgl. das Athenäums-Fragment Nr. 433.

Hyacinth hat die Göttin, nämlich Rosenblüthe, immer schon entschleiert. So lautet der „Hauptsatz“ Hardenbergscher Zeitphilosophie: „Man kann nur *werden* insofern man schon *ist*.“ (II 446) Daher: „das Resultat des Processes ist das Verkehrte vom *Zweck* – wenn ich dies erst weis, so kann ich sicher procediren – ich habe dann den *Zweck* und zug[eich] nicht“, denn auch wenn die Zeit schon da ist, muß der Prozeß gestartet werden, muß ins Endliche übergegangen werden, um dorthin zu gelangen, wo man sich immer schon befindet. Eine finale Stillstellung hätte somit in der Tat die Verkehrung des Zwecks, die „Antinomie der Absicht [. . .] und d[es] Resultats – oder des Processes“ (II 611), zur Folge. Indem nämlich, wenn Zeit nur prozessual als ihr Entzug anwesend ist, der Prozeß an sein Ende gelangte, würde sich Anwesenheit entziehen. Ein Grund mehr, warum die romantischen Wanderer nicht ankommen und die Werke nicht vollendet werden können. Darum kann Hardenberg auch „die alte Klage, daß alles vergänglich sey, (als) de(n) Fröhlichste(n) aller Gedanken“ feiern. (II 433) Der romantische Zeitbegriff weist also vermöge der emphatisch entdeckten Selbstreferentialität eine deutlich höhere Komplexität auf als noch Lessings ‚vulgärer‘, indem er die Opposition von Totalität und Sukzession (bzw. Prozessualität) auf ihren beiden Seiten wieder einführen kann.³³ Hardenberg vollzieht diese Operation nachdrücklich auf der Seite der Sukzession und kann so in einem frühen Fragment die Anwesenheit von Zeit im Vergehen der Zeit entziffern, denn

wie es sein soll und wird, so ists – die Sache bleibt ewig, nur die Form wechselt unaufhörlich. Die Zeit kann nie aufhören [. . .] Denken außer der Zeit ist ein Unding. (II 180)³⁴

Die ekstasenübergreifende „Allgegenwart [. . .] der Natur“ (I 226) muß also in die Sequenz der Schrift übersetzt werden, von der aus man zu „jenem Punkte“ zu gelangen trachtet, „wo Hervorbringen und Wissen in der wundervollsten Wechselverbindung standen, zu jenem schöpferischen Moment des eigentlichen Genusses, des innern Selbstempfängnisses“, in der Zeugung und Empfängnis vereinigenden selbststaffizierenden Lektürehalluzination. (I 225) Für jenen Punkt steht die Hieroglyphe ein. In der absoluten Lust der

³³ „Re-entry“ nennt die neuere soziologische Systemtheorie, einen Begriff aus der Logik George Spencer Browns verwendend, diese Operation.

³⁴ Freilich disqualifiziert Novalis später „alle geistige Unnatur“ als „zeitlich“. (II 363)

inneren Selbstempfängnis, der narzißtischen Wechselwirkung des Gemüts mit sich selbst, ist die Zeit gleichsam stillgestellt. Denn „Zeit entsteht mit der Unlust“ (II 432), sie ist die „Gewalt“, die dem inneren Sinne angetan wird, dem die „Zusammenfassung der Vielheit in die Einheit, nicht des Gedankens, sondern der Anschauung, mithin des Sukzessiv-Aufgefaßten in einen Augenblick“³⁵ nicht gelingen mag. Zeit als Unlust entsteht folglich in der Bewegung, in der das Gemüt, indem es Erhabenes zu apprehendieren versucht, die Einbildungskraft zum Verstand nicht in harmonische Relation versetzen kann. Das Mißlingen wird deutlich an der Differenz zwischen der Totalität des Objekts und der fragmentarischen Apprehensionskapazität des Subjekts, mithin als Zeit.

Die rechte Unlustvermeidung kommt also der gelungenen Zusammenfassung der Vielheit in die Einheit einer Lektüreanschauung gleich, in der es demnach immer darum geht, die zeitliche Sequenz zum Raum zu vertexten, den Ariadnefaden durch die verschlungenen Gänge der Einbildungsfluchten zu führen und zu einem zeitstillstellenden Anschauungsraum zu verknüpfen. Der Traum der Schrift ist ihr Raum, als eine Heterotopie³⁶ sozusagen, in der „der Raum, als Niederschlag aus der Zeit – als nothw[endi]ge Folge der Zeit“ erscheint. (II 761) Und so gibt es „Freunde des Wissens“, die

halten den in tausend Gestalten sich verwandelnden Geist (der Natur) mit stetem *Blicke* fest, und gehn dann an diesem *Faden* durch alle Schlupfwinkel der *geheimen Werkstätte*, um eine vollständige Verzeichnung dieser *labyrinthischen Gänge* entwerfen zu können. (I 226; Hv. U. St.)

Und damit ist die *Höhle* als topographisches Konstrukt lektüreerzeugter Innerlichkeit benannt. Das Problem Zeit motiviert die psychischen Systeme, sich topographisch zu beschreiben, geht es doch darum, sich als beharrliche Instanz der memoriellen und einbildenden Verknüpfung diskreter Buchstaben zu etablieren. Umgekehrt ist aber auch der Text das Medium, an dem entlang die zeitliche Psyche die stets gleichzeitig, aber überkomplex präsente Natur abtastet und durchbuchstabiert, um sie nachgerade durch die Funktion der Einbildungskraft zu verräumlichen. Die Lektüreanschauung thesauriert darum die *Geschichte* der Natur, in jenem Doppelsinn, den das Wort damals noch aufweist: noch als Menge disparater Informationen und vor allem nun als temporale

³⁵ Kant, Kritik der Urteilskraft, B 99f.

³⁶ Anregungen zu diesem Gedanken verdanke ich Anne Masseran.

Entwicklungskategorie. Zu dieser gerät sie, indem die im Stein gespeicherten und sequentiell zu dekodierenden disparaten Daten linear auf das holographische Ideal der Lektüre bezogen werden.³⁷ In der Höhle und im Bergwerk, den stratifizierten Topographien der Naturgeschichte, hat die Natur sich als lesbare Schrift *geschichtet*. Und es ist der Mechanismus der Entzifferung, der die Geschichte vom Inventar zur Entwicklung transformiert. Wenn der recht Lesende also

ganz in die *Beschauung* [Hv. i. O.!] dieser Uerscheinung versinkt, so entfaltet sich vor ihm in *neu entstehenden Zeiten und Räumen*, wie ein unermeßliches *Schauspiel*, die Erzeugungsgeschichte der Natur [...] (I 225; Hv. U. St.)

Das Komplexitätsgefälle zwischen vorgängiger, holistischer Fülle und desimultaneisierter, serieller Realisierung erscheint vermöge der Kohärenz, die die Einbildungskraft stiftet, als Entfaltung. Zum Raum wird die Zeit der Schrift in der Innerlichkeit schriftvermittelter Selbstaffektion, „des innern Selbstempfängnisses“. *Gedächtnis*topographien sind seit der antiken Mnemotechnik, die die zu erinnernden Daten in imaginäre Räumlichkeiten projiziert, nichts **neues**³⁸, und bereits Augustinus hatte die Psychisierung der Hallen des Gedächtnisses wirkungsmächtig inauguriert.³⁹ Trotzdem gewinnt die mit den *Lehrlingen* begonnene, im *Oferdingen* ausgebaute und im *Runenberg* dann unter gänzlich neuen Vorzeichen stehende romantische Inanspruchnahme topographischer, zumal stratifizierter Bewußtseinsmodelle eine gänzlich neue Qualität. **Glaubt man Ong**, ist nicht zuletzt der Buchdruck dafür verantwortlich: „Das Drucken befördert den Glauben, daß die Besitztümer des Geistes sich in einer Art stabilem mentalen Raum befinden.“⁴⁰ *Tiefenpsychologie* und *Psychoanalyse* sind nur die späten Folgen dieser romantischen Entdeckung des Unbewußten als *Erinnerungsarchiv*.⁴¹

³⁷ Schrift ist, so hat Novalis präzise erkannt, die notwendige Bedingung dafür, daß Geschichte als autopoietischer Prozeß anhebt: „Die Geschichte erzeugt sich selbst. Erst durch Verknüpfung der Vergangenheit und Zukunft entsteht sie. Solange jene nicht festgehalten wird durch Schrift und Satzung, kann diese nicht nutzbar und bedeutend werden.“ (II 808) Vermöge der Schrift kann „Geschichte [...] zum Traum einer unendlichen, unabsehbaren Gegenwart“ werden. (I 209)

³⁸ Vgl. Francis A. Yates, *The Art of Memory*, London u.a. 1984.

³⁹ Vgl. Augustinus, *Confessiones*, Buch X, Kapitel 8.

⁴⁰ Walter J. Ong, *Oralität und Literalität*, Opladen 1987, S. 131.

⁴¹ Hartmut Böhme, *Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie*, in: ders. *Natur und Subjekt*,

Die Bergwerksmotive also wenden ein medienhistorisches Apriori psychologisch: Die Logik der Seele wiederholt die Logik der Schrift. Denn die sequentielle Dekodierung der Schrift geht ja nicht einfach vertikal auf ein streng jedem Element zugeordnetes Signifikat, sondern fügt durch horizontale Rückgriffe und Antizipationen das Verweisungsgefüge zur projizierten, kaum aber je als solche vorfindlichen Anschauungsganzheit. Als deren Magazin beschreibt sich das Bewußtsein topographisch, indem es den gedachten Raum auf das Denken selbst rückprojiziert. Die romantischen Höhlen stehen ein für die poetische Verdinglichung des Bewußtseins um 1800. Die rechte Verknüpfung des Textfadens transformiert mithin das in der Lektüre sich selbst affizierende zeitliche Gemüt in einen wissensgesättigten Anschauungsraum. Denn „Zeit ist *innrer Raum*“ (II 697). Subjektivität bezieht sich funktional auf Schriftlichkeit, als die Instanz nämlich, die die Lettern zum holographischen Ganzen verknüpft. Darum hat die Höhle nunmehr als Topographie der *Einbildungskraft* Konjunktur; gilt ihr, der „verborgene(n) Kunst in den *Tiefen* der menschlichen Seele“⁴², doch die Entdeckungslust romantischer Tiefschürfer. Die höhlengebo-rene Phantasie holt ihren Ursprung ein⁴³ und vermag von da aus immer nach Hause zu gehen. Vermöge der Einbildungskraft kann vom romantischen Gemüt gesagt werden: „zum Raum wird hier die Zeit“ der Schrift. Und so wird der *Ofterdingen* nötig, um nach ihm die *Lehrlinge* fertigstellen zu können.

III.

„Poesie über die Construction des
Innern.“ (II 770)

In der Höhle, die im Zentrum des 5. Kapitel des *Ofterdingen* einmal mehr als Topographie der Zeitstillstellung wie der Geschichtserzeugung steht, wird präzisiert, wie Subjektivität sich über schriftvermittelte Selbstaffektion konstituiert, als internalisierte Struktur der Zeit der Schrift gewissermaßen. Diese Zeit kann da sein, indem die Antinomie von Totalität und Sequenz vermöge der psychischen Techniken Ahnung und Erinnerung behoben wird. Sie

Frankfurt/Main 1988, S. 67-144: „Bergwerke und Unbewußtes sind Archive der Erinnerung.“ (S. 96)

⁴² Kant, KrV B 180. Hv. U. St.

⁴³ Vgl. Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt/Main 1989, S. 29ff.

beziehen das singuläre Datum in der Sequenz auf seinen holographischen Horizont. Die Intensität von Einbildungskraft und lektüre-gesteuerter Selbstaffektion steuert Lessings schwanken und schwachen Vorstellungen entgegen, indem, wie die *Lehrlinge* schon angedeutet haben, Erinnerungs- und Einbildungsarchitekturen⁴⁴ die Formen und Modelle der Verknüpfung bereitstellen, in deren imaginärer Repräsentation psychische Zeit gleichsam räumliche Komplexität gewinnen kann. Sie fungieren dabei gar nicht einmal in erster Linie als *Speicher*, sondern vielmehr als Schematismen und Schaltpläne der Vernetzung, durch die Daten und Informationen erst zugänglich werden. Komplementär fungieren *Reise* und *Wanderung* als mnemonische und einbildende Techniken, die kompakten und in ihrer komplexen Gleichzeitigkeit präsenten Formen abzutasten und in die Sequentialität psychischer Prozessualität zu übersetzen. Das 5. Kapitel des *Ofterdingen* ist darum der locus classicus der Apotheose schriftarchitektonischer Verräumlichung von Zeit. Das Bergwerk wird zur Seelenarchitektur⁴⁵, weil in ihm das Buch als Konstruktions- und Verräumlichungsmedium psychischer Zeit seine emblematische Veranschaulichung findet.

Denn schon bevor Heinrich die Höhle betritt, veranschaulicht eine emblematische Architektonik das topographische Verhältnis, das des Protagonisten Innenleben als ein „Wohnzimmer“ zur Kathedrale der im Stein gespeicherten Zeit in Relation setzt. Die Expansion kognitiver Schriftverarbeitungskapazitäten (vgl. o. S. 319), wird als *Ausbau* von Erinnerungs- und Einbildungsräumen psychischer Systeme geschildert. In Heinrichs Innern öffnet sich, kaum daß die Worte des alten Bergmanns ihm die Welt ahnungsvoll „aufgeschlossen“ haben, die berühmte „Tapetenthür“ und gibt den Blick frei auf ein „erhabene(s) Münster [. . .] aus dessen steinernem Boden die erhabene Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihm singend entgegenschwebte.“ (I 299) Während die psychische Architektonik in *Ofterdingens* Vorstellung als, wie der Text auf engstem Raum gleich doppelt betont, „erhabenes“, sich erheben-

⁴⁴ Vgl. Manfred Schneider, Das Kino und die Architekturen des Wissens. in: G.C. Tholen/ M. Scholl (Hgg.): Zeit-Zeichen. Weinheim 1990, S. 281 – 295.

⁴⁵ Theodore Ziolkowski hat die Bergwerke bereits als Bilder der Seele identifiziert. Vgl. *Mines of the Soul. An Institutional Approach to Romanticism*. In: *English and German Romanticism: Cross Currents and Controverses*. hg. v. James P. Kin. Heidelberg 1985, S. 385 ff.

des Gebilde erscheint, wird sie später abgründig unter der Erde, in Gestalt der Höhle, deutlich.⁴⁶ (Im Französischen heißt „erhaben“ „sublime“.) Schon hier findet sich die das Romanfragment ordnende typologische Struktur von Erwartung und Erfüllung mikrostrukturell wieder. Die Erfüllung ist freilich der Erwartung räumlich diametral entgegengesetzt. Denn als „Übergang zum Endlichen“, dem generellen Programm des *Ofierdingen*, stellt sein fünftes Kapitel die Erdung des Ideenhimmels zentral ins Blickfeld. So versteht man auch, daß man nun zur rechten Anamnese nicht aus der Höhle hinausgelangen, sondern gerade in sie hinuntersteigen muß. „Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige!“, weist Mephistopheles den zu den Müttern gehenden Faust an.⁴⁷ Die exzessiv verwendete Grundfigur des ersten Teils des fünften Kapitels, den Erzählungen des Bergmanns, besteht also in der *Umkehrung* eines traditionell nach oben gerichteten Vektors hinein in die Tiefen von Bewußtsein, Natur und Geschichte. Das beginnt mit dem Initiationserlebnis des Bergmanns in einer Klosterkirche, in der die mit Edelsteinen geschmückten Heiligenbilder sein Begehren eben nicht zum Himmel, sondern in die Tiefen der Berge lenken (I 286), führt über die „freudig(e) Erhebung über die Welt“ im Bergwerksschacht bis hin zur abschließenden Umkehrung der Umkehrung im ersten Bergmanns-Lied. Dessen erste Strophe definiert denjenigen als den „Herr(n) der Erde,/ wer ihre *Tiefen* mißt“ und der, nachdem er sich erotisch und inzestuös gefärbten epistemischen Tiefbohrungen gewidmet hat, in der letzten Strophe „auf den Gebirgen“ als „Herr“ nunmehr der „Welt“ figuriert. (I 294f; Hv. U. St.)

Der Himmel, in den das Münster als die emblematische Vermittlung der ersten Kapitelhälfte mit der zweiten, der Begegnung mit dem Einsiedler, ragt, winkt als Funktion der Zukunft der steinernen Schrift in Boden und Unterwelt, als perfektibler Horizont von Schriftlichkeit. Denn wo der „Himmel das Buch der Zukunft“ darstellt, zeigt „die Erde Denkmale der Urwelt“ (I 308) in eben jener natürlichen Schrift, in der „die unzählige Menge von Kno-

⁴⁶ In diesem Zusammenhang nur ein Verweis auf das berühmte Blütenstaub-Fragment: „Die Fantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose, zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall – ist denn das Weltall nicht *in uns*? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht – nach innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten – die Vergangenheit und Zukunft. [. . .]“ II 233.

⁴⁷ Vgl. Faust II, V. 6275, wo es weiter heißt: „Entfliehe dem Entstandnen/ In der Gebilde losgebundne Reiche!“

chen und **Zähnen** [. . .] steinartig“ aus den Wänden der Höhle ragen. Die Vorstellungswelt des Bergmanns war noch durchaus an *räumlichen* Tableaus der Vermittlung von Bild und Bedeutung orientiert, ihm ist „die edle Kunst des Bergbaus [. . . das] ernste Sinnbild des menschlichen Lebens“ (I 293), an dem emblematisch jeder bildliche Zug gleich in seinen Sinn übersetzt werden kann, ohne daß ein zeitlicher Umweg über horizontale Verweisungen einen Aufschub der Korrelation von Sinn und Bild nötig gemacht hätte. Das ändert sich aber schon im gleichwohl räumlich veranschaulichten Verhältnis von Kathedrale und Wohnzimmer. Denn in der vermittelnden Architektur-Metapher wird die Zeit des psychischen Systems zur Architektur der im Stein thesaurierten Weltgeschichte in Bezug gebracht und erscheint als ein verräumlichtes Komplexitätsgefälle. Wohl weil die Zukunft auditiv und harmonisch hineinklingt und noch nicht, wie dann bei Tieck, zur visuellen Kompaktheit kontrastiert, wird das Gefälle noch nicht defizitär erfahren. Der romantischen Seele ist die harmonische und nicht, wie bei Herder, schmerzhaft Adaption an die Komplexität der Schriftarchitektur versprochen. Was sie verspricht, liegt dem Initianden in die Dichtkunst bereits vor: Gegenwart und Vergangenheit gehen *visuell* ineins in der Lapidarität des sich erhaben erhebenden steinernen Gebäudes. Die Anwesenheit von Zeit in der Schrift figuriert darum als erhabene Präsenz der Versteinerung, denn „das Erhabne wirkt versteinern“ (I 224). Die Versteinerung verspricht die perennierende Gegenwart als geschichtliche Versammlung aller Zeit. Und weil das Erhabene entzeitlicht und den antinomischen Wechsel zwischen Sequenz und Totalität suspendiert⁴⁸, ist es, sehr anders als bei Kant, mit Lust verbunden. So meint der „gegenwärtig(e) Moment“ auch nichts anderes als „den immerwährenden Erstarrungspro[ce]ß d[er] irdischen Zeit“ (II 492). Die Zukunft als Verheißung partizipiert an der Zeit erfüllter und eben (noch) nicht unvollkommener Gegenwart. (vgl. II 446) Präzise darin liegt das Telos rechter Lektüre: das zeitlich sequentiell Gelesene durch die Einbildungskraft in die kompakte und volle *Anschaung* zu versammeln. Es ist darum der „zauberische[. . .] Faden“ der textuellen Sequenz, der die „tausend [. . .] Erinnerungen“ in Heinrichs Gemüt „von selbst“ ineinander knüpft, so daß alle Relationen, alle Differenzen (nämlich: „Verhältnisse“) sich zum *räumlichen Tableau* fügen, in dem die Schrift sich erfüllt:

⁴⁸ Wie Novalis bei Fichte nachlesen konnte. Vgl. Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794), Hamburg 1988, S. 136.

Wie wunderte er sich, daß ihm diese klare, seinem Dasein schon unentbehrliche *Ansicht* so lange fremd geblieben war. Nun *übersah* er auf einmal alle seine Verhältnisse mit der weiten Welt um ihn her; fühlte was er durch sie geworden und was sie ihm werden würde, und *begriff* alle die seltsamen Vorstellungen und Anregungen, die er schon oft in ihrem *Anschauen* gespürt hatte. (I 308; Hv. U. St.)

Sehr bewußt hat Novalis die Zusammenkunft von Anschauung und Begriff in der zeitversammelnden und -stillstellenden topographischen *Übersicht* verbildlicht. Das fünfte Kapitel vermeidet einmal mehr, seine emblematische Dimension zu verhüllen und legt Bild und Bedeutung an die Oberfläche, gerade weil die tiefsten Schichten der Konvergenz von Medien- und Psychotechnik transparent gemacht werden sollen. Darum wird die Höhle zugleich als Bücherhort, als Initiationsstätte (mit dem Alten wiederum als Mytagogen) und als Ort der Einübung von Subjektivität in ihrer temporalen Struktur sichtbar. Es ist der Einsiedler, der wenig später den Text als Medium der Zeit- und der Geschichtskonstruktion offenlegt.

Mittlerweile hat man die „alexandrinische“⁴⁹ Höhle und damit den Ort der Verräumlichung von Erinnerungssequenzen betreten, die, indem man sie recht zu „überschauen“ vermag, „nun erst ihren wahren *Zusammenhang*, den *Tiefsinn* ihrer *Folge*“ offenbaren. (I 304, Hv. U. St.) Diese Formulierung, die einmal mehr die Sequenz, nämlich die „Folge“, auf das räumliche Tableau des „Tiefsinns“ vermöge der Technik des „Überschauens“ bezieht, zeigt: die Bücher des Einsiedlers sind die Medien der Synthesis. Sie sorgen gleichwohl dafür, daß ihm „die Zeit, wie ein Augenblick (vergeht)“ (I 303). Vermöge eines Vermögens, das nicht sklavisch der Sequenz der Zeichen folgt, sondern durch Antizipation und Rekursion sie ineinszubilden vermag, vermöge des Vermögens also, „eine lange Reihe zu übersehn und weder alles *buchstäblich* zu nehmen, noch auch mit muthwilligen Träumen die eigentliche Ordnung zu verwirren“, kann der Mißstand behoben werden, daß „die nächsten Ereignisse [...] nur locker verknüpft“ erscheinen. Durch eine „Vorschrift“ geleitet, „die uns hinlängliche Aufschlüsse über unser eigenes kurzes Leben verschafft, lernt man „die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammensetzen“, sowie die *Dichter* als Konstrukteure einer transzendentalen Geschichte zu schätzen. (I 304f; Hv. U. St.)

⁴⁹ Hans Blumenberg, a.a.O., Anm. 43, S. 552.

In der Lektüre, seiner „Vorschrift“, immer schon sich vorweg, antizipiert Ofterdingen die Totalität seiner Bio- als bildliche *Holographie*. Was sich in seiner Kathedralenfantasie noch überirdisch erhoben hatte, findet sein Fundament freilich im Literalsinn unter der Erde in eben jenem Buch, das Heinrich als Medium der Selbstidentifikation, Selbstprojektion und Selbstkonstruktion dient. Das Kapitel gipfelt in Heinrichs Lektüre, um in ihr den zeiterzeugenden Prozeß der Dissoziation von Bild und Bedeutung zum Abschluß zu bringen. Die Handschriften, in denen Heinrich blättert, sind weniger den Druckbildern des 18. Jahrhunderts abgesehen⁵⁰, als vielmehr vermöge der „großen schöngemahlten Schriften; (den) kurzen Zeilen der Verse, (den) Überschriften, einzelne(n) Stellen, und (den) sauberen Bilder(n), die hier und da, wie verkörperte Worte, zum Vorschein kamen“, an der Bild- und Schrift-Synthese der emblematischen Form orientiert. (I 311) Die entscheidende Handschrift jedoch, in der der angehende Poet seine Lebensgeschichte präfiguriert findet, löst, indem sie die Bilder in einer unverständlichen Sprache beschriftet, nämlich in der erst noch zu entziffernden *lingua romana*, das emblematische Kontinuum von Sein und Bedeutung auf. Wie schon beim Traum von der blauen Blume stellt sich die Aufgabe, Bezeichnungs- und Entzifferungskompetenzen auszubilden. So kann aber die Schrift sakramentale Qualitäten annehmen. Denn als Sakrament entwirft das Buch unter christologischen Anspielungen das Zeitschema der Erwartung und gibt dem Leser auf, die Schrift zu komplettieren, sie zu erfüllen, indem er sich selbst hineinliest. Der Einsiedler hat die Handschrift nämlich „aus Jerusalem mitgebracht“, wo er „sie in der Verlassenschaft eines Freundes fand, und zu seinem Andenken aufhob.“ Er freilich ist noch nicht der berufene Nachfolger. Ähnlich wie Heinrichs Vater verfällt er der Sünde des Vergessens, indem er sich „nicht genau mehr des Inhalts entsinnen“ kann. (I 313)

Ofterdingens Selbstkonstruktion im Akt der Lektüre erfüllt also eine sakramentale Schrift. In dieser *Imitatio Christi* deutet sich aber schon an: Die Kraft der (temporalen) Ineinsbildung bedingt zugleich die potentielle Zerstreuung, Zersetzung: die Schrift erzeugt temporale Dissemination. Die vertikale Umkehrungsfigur, in der sich im ersten Teil des Kapitels der einst auf den Ideenhimmel gerichtete Vektor erdet, um sich den Tiefen von Subjekt und Natur, Bewußtsein und Einbildungskraft zuzuwenden, wird in der

⁵⁰ So Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München ²1987, S. 125.

Höhle des Einsiedlers, der Topographie von Schrift und Geschichte, in die Horizontale der Zeit umgebogen. Denn in Heinrichs Lektüre fehlt der Schluß: „[...] der Schluß des Buches schien zu fehlen. Heinrich war sehr bekümmert, und wünschte nichts sehnlicher, als das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen.“ (I 312) Das Buch vollständig lesen und besitzen zu können, ist ihm, der das Buch selber quasi ist, eben darum unmöglich. Er müßte nicht er selber sein, bzw. eine Beobachtungsperspektive außerhalb seiner selbst beziehen (können). Stattdessen wird die *Biographie* in der Sequenz des Lebenslaufs das antizipierte holographische Ich auf das fragmentarische Gegenwarts-Ich bewegt abbilden. Das aber macht die paradoxieträchtige Leistung von Lektüre aus: sie trainiert Techniken der Selbstbeobachtung ein, in der das Bewußtsein sich als bewegte Differenz der Zeithorizonte erfährt und aufbricht, sie ineinszubilden. Es geht auch hier um das Einüben von Beobachtungen zweiter Ordnung, der Beobachtung zumal eigenen Beobachtens.⁵¹ Weil in schriftgesteuerter Selbstaffektion der Schluß notwendig fehlt, etabliert sich die temporale Struktur des Perfektfutur, deren Oberfläche die teleologisch gerichtete Linearität darstellt.

Eben dieser Mangel des Schlusses erschließt die offene Zukunft und schickt die romantischen Helden auf Wanderschaft. Sie sollen und wollen erst noch dorthin gelangen, wohin sie im Akt der Lektüre sich entworfen haben, um am Ende bisweilen zu erfahren, daß sie immer schon dort (gewesen) sind.

IV.

In den Jahren, die zwischen dem *Ofterdingen* und dem *Runenberg* liegen, schlägt die Euphorie, mit der die neue Semioteknik der intensivierte Einbildungskraft begrüßt wird, in Ernüchterung um. Man bemerkt, daß sie beinahe notwendig von Effekten depotenzierter Realität und von Temporalisierung begleitet wird. Der Expansion des Imaginären zu labyrinthischen Lektüretopogra-

⁵¹ Vgl. Niklas Luhmann, *Weltkunst* (Anm. 5) S. 36: „Das Individuum findet sich auserwählt als Paradigma der Selbstbeobachtung [...] Man verlangt ihm ab, sich selbst als *Beobachter* zu beobachten, also gleichsam als Durchgangsstation seines Selbst. Die Autopoiesis des Bewußtseins, das endlose Bemühen des Gedankens um Vorstellung des Gedankens wird, zumindest in den Zeugnissen, wie sie die Druckpresse hinterläßt, zur einzig noch möglichen Form. Sie wird, so die Zumutung, auf die Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung verlagert [...]“.

phien folgt die Implosion der Zeit (in) der Schrift. Hardenberg und Tieck markieren Pathos und Pathologie von Schriftlichkeit: was in den Hardenbergschen Höhlen gefeiert und im Runenberg fraglich wird, ist die Funktion der Schrift als Technologie der Ineinsbildung von Zeit. Während Hardenberg sie im poetischen Signum des Steins exzessiv verbildlicht, ist es gerade die Petrifizierung, anhand der Tieck die Schrift (mitsamt ihrer komplementären Technologie des Intellekts (Goody) der Einbildungskraft) als Medium von Zerstreung und Temporalisierung dekuviert. Einmal mehr beschwört Tiecks Text die Höhle und die im (Edel-)Stein Figur gewordene Schrift als topographische Modelle des Lektüre-imaginären, nur freilich, um an ihnen die Erfahrung der Verzeitlichung und die verzeitlichte Erfahrung kontrastiv abheben und sinn(en)fällig in Szene setzen zu können. Denn an der Beharrlichkeit externalisierter (oder unverfüglich systemtranszendent erlebter) Topographien kann das Bewußtsein seine Zeitlichkeit und Endlichkeit angesichts der gespeicherten tiefen Zeiträume zumal ablesen. Wilhelm Meister erfährt im steinernen Saal der Vergangenheit seine Zeitlichkeit nur umso aufdringlicher; durchaus vergleichbar hatte Kant den Idealismus Berkeleyschen Typs widerlegen wollen, indem er die Erfahrung von Beharrlichkeit geltend macht, deren Idee nicht aus dem zeitlichen Ich stammen kann.⁵² Kontraintentional wird die Beharrlichkeit von Stein und Schrift zum Zeichen der Anwesenheit von Vergänglichkeit und Temporalisierung. In den Lektüretopographien von Sais und in der Höhle des *Ofterdingen* winkt noch Erkenntnis und Zeitstillstellung, im Runenberg hingegen wird gerade die schrifterzeugte Zeitstillstellung, da sie nur in erfüllten Momenten integraler Einbildung gelingen kann, als Motor von Temporalisierung und Derealisierung statuiert. Am Ende erweist sich die Einbildung denn auch als Verkennung: statt transparenter, zeichentragender oder -bildender Kristalle führt der romantische Tiefschürfer wertlose Kiesel und Quarze mit sich. (Vgl. 207)⁵³

Man hat das Thema Zeit im *Runenberg* bislang unterkonzeptualisiert unter der Leitdifferenz Ewigkeit/Zeitlichkeit, die die Erzählung auf die gleichermaßen leitenden Oppositionen Gebirge/Ebe-

⁵² Vgl. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Hamburger Ausgabe Bd. VII, München ¹¹1982, S. 540f; Kant, KrV B 276f.

⁵³ Ludwig Tieck, Der Runenberg. In: ders.: Schriften in zwölf Bänden, Band 6: Phantasmus, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1985. Zitate hieraus werden mit der Seitenzahl im Text belegt.

ne, Ideal- und Realwelt usw. projiziert. Dabei wird übersehen, daß die leitende Unterscheidung als Differenz von Fülle und Sequenz im Zeichen der Schrift auf der einen Seite der Unterscheidung, nämlich der Ewigkeit, wieder vorkommt. Novalis hatte sie noch auf der Seite der Endlichkeit wieder eingeführt. Gerade die sakramentale Epiphanie der Schrift in Gestalt der entschleierte Göttin und der Edelsteintafel wird einen Akt instantaner Verzeitlichung *durch* die versprochene Operation der Speicherung/ Stillstellung demonstrieren.

Die Antinomie, die Hardenberg aus dem Gedanken der notwendigen sukzessiven Realisierung aller Synthesis ableitete und die ihn verführte, die Anwesenheit von Ewigkeit in der Zeit zu feiern, macht nun ihre Kehrseite geltend. Zwar ist Zeit in jedem Moment da, aber immer als Differenz von Fülle und Sequenz. Die Latenz der Fülle, der holographischen Totalität in jedem Moment der Sukzession bedeutet zugleich die Latenz fragmentierender Temporalisierung in der Fülle, die die räumliche Synopsis der Schrift suggeriert. Die Bildräume der Schrift sind temporal unterminiert und darum abgründig. Den zeitbedingten Entzug im Moment sinnlichster Fülle zu verbildlichen, kontinuiert Tiecks souveräne Erzählung darum das Motiv des Abgrunds, als der das in der Lektüre sich beobachtende Gemüt sich selbst erscheint. Abgründig wird das komplex geforderte Bewußtsein, indem es die temporale Nichtgegenwärtigkeit und Flüchtigkeit der psychischen Ereignisse, die es sich selbst beobachtend registriert, zu räumlich verschlossenen Schichten, indem es die sich selbst nicht transparente psychische Prozessualität zur suggestiven Topographie reifiziert bzw. *verbildlicht*. Noch Kants Ästhetik hatte eine entfachte Einbildungskraft perhorresziert, in der das Subjekt sich selbst zum Abgrund wird.⁵⁴ Und wo das Ich der *Lehrlinge* noch „mächtig über diesem Abgrund (schwebt)“ und sich über den „endlosen Wechsel“, eben den der genannten Antinomie, seiner „regellosen Einbildungskraft (erhaben)“ wähnt (I 213), wird der Protagonist des *Runenbergs* ihm, dem Wechsel als Abgrund, verfallen.

⁵⁴ Vgl. KdU § 27, B 98: „Das Überschwengliche für die Einbildungskraft [...] ist gleichsam ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet“. Laut Alfred Doppler, *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs*. Graz/Wien/Köln 1968, S. 14 spiegelt das Abgrundmotiv „Sehnsucht und Seligkeit, Schauer und Entsetzen des selbstbewußten Ichs wieder.“ Vgl. vor allem S. 151ff.

Der Runenberg, dessen Titel bereits unmißverständlich Schrift als seinen Problemkern benennt⁵⁵, wiederholt also gleichsam als Kontrafaktur die allegorische Situation und Konfiguration des Gedichtes *An Tieck*, um die dort exponierte Euphorie mit einem negativen Vorzeichen zu versehen. War dort die Schrift das *Sakrament* einer chiliastischen Ankunftsvision erfüllter Zeit, das in metaphorischen Räumen holistischer Bildlichkeiten gefeiert wird, führt der *Runenberg* vor, wie die heilige Schrift der profanen Bewegung der Metonymie in einer durchsemantisierten und verzeitlichten Welt unterworfen wird. Hierfür steht das Geld ein, auf das sich endlich das Begehren des Protagonisten richten und das sein Herz versteinern wird.⁵⁶

Die motivischen Verknüpfungen und Verweise auf Hardenbergs Gedicht wie auf den *Ofterdingen* liegen über die Kontinuierung der Höhlenmotivik hinaus auf der Hand. Wie dort das „Kind voll Wehmut“ findet der Protagonist des *Runenbergs* sich ausgesetzt in einer allegorischen Landschaft, in der die Schrift ihren Einzug hält. Nun freilich nicht mehr triumphal, sondern in jeder Hinsicht beunruhigend.

1. Unruhe

Von Beginn an ist der Protagonist jemand, der sich selbst bzw. der Flüchtigkeit seines temporalisierten Gemüts nachjagt. Tiecks Metaphorik macht es unmißverständlich deutlich, als der Vogelsteller Christian schildert, wie sein „Geist [. . .] seiner selbst nicht mächtig (war), wie ein Vogel, der in einem Netz gefangen ist und sich vergeblich sträubt, so verstrickt war meine Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen.“ (187) Verstrickt ist er in die temporalen Netze und Schlingen einer antizipierten und erotisierten bildlichen Stillstellung auditiver Transitorität, die das Gedicht zu Anfang zum Thema hat. (184f) Es enthält in nuce Motive, Problem, Thema und Struktur der Erzählung: wie sich ein Bild aus dem Raunen zahlloser rauschender Diskurse „einst“ konstituieren läßt.

⁵⁵ Vgl. auch Detlef Kremer, Die Schrift des Runenbergs: Literarische Selbstreflexion in Tiecks Märchen. in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 1989, S. 117-144. Wohl ist Schrift das „zentrale Medium romantischer Selbstreflexivität“, *Der Runenberg* aber ist weniger eine „Allegorie auf den Vorgang romantischen Schreibens“ (S. 128) als auf den der Lektüre.

⁵⁶ Vgl. hierzu erschöpfend Manfred Frank, Steinherz und Geldseele (Anm. 12).

Indem das Wort „einst“ doppeldeutig zwischen Vergangenheit und Zukunft oszilliert, wird einmal mehr die temporale Dimension der unendlichen Aufgabe der Ineinsbildung indiziert. Denn der Wunsch nach Ineinsbildung und Stillstellung treibt den jungen Jäger umher.

Tieck bildet die Differenz von Oralität und Schriftlichkeit ab auf die Opposition zwischen auditiven semantischen Motivfeldern und der erstrebten visuellen und figürlichen Kompaktheit. Sind erstere durch nichts so sehr als durch Unverständlichkeit und transitorische Vergänglichkeit charakterisiert, verspricht die Schrift, die überkomplexe Fülle der Natur wie des Bewußtseins zu bannen. Darum führt Tiecks Erzählung ihren Protagonisten aus einer archaischen organischen Hörwelt voller Irritationen in die kristalline Wunschwelt des Runen-, des Buchstabenreiches, wie wenn Christians Ontogenese die mediale Phylogenese rekapitulierte.⁵⁷ Freilich: unverständlich und irritierend erscheint die Hörwelt nur unter der Prämisse ihrer unterstellten Bedeutsamkeit. Daß die Natur spricht, oder vielmehr: in permanentem Rauschen unzählige und unverständliche Botschaften aussendet, sorgt darum in Tiecks Erzählung für die höchste Beunruhigung des Helden. „Der Lärm“, bzw. die Unverständlichkeit, „ist das Zeichen wachsender Komplexität.“⁵⁸ Und so illustriert der schlechthin romantische Topos „Natura loquitur“ hier alles andere als eine beruhigende, in allen Dingen Wiegenlieder singende Mutter Natur. Die unlesbare Welt bleibt Umwelt im strikt systemtheoretischen Sinne: als Rauschen. Obsessiv versammelt darum der Text auf seinen ersten Seiten auditive Motive, um den *Lehrlingen*, denen die Natur Schrift und daher homogenes Kontinuum zum sie entziffernden Geist war, dezidiert zu widersprechen. Keines dieser Geräusche vermag etwa ein Äquivalent zu Chladnischen Klangfiguren hervorzurufen, die als Schrift der tönenden Natur selber einst die Eingangspassage der *Lehrlinge* motiviert hatten. Hier tönen „das Rauschen der Gewässer und des Waldes“, singen Vögel, denen „ein Widerschall antwortete“. Nicht aber antwortet er Christian, dem zumal „die wechselnde Melodie des Wassers [. . .] in *unverständlichen* Worten tausend Dinge sagten“, so daß er sich „*innig* betrüben (mußte), daß er ihre Reden nicht verstehen konnte.“

⁵⁷ Das Buchstabenreich ließe sich mit Ong schnell als Paradies des Buchdrucks entziffern, ist dieser doch für die Visualisierung der vormals auditiv geprägten Dichtung verantwortlich. Vgl. auch Anm. 14.

⁵⁸ Michel Serres, *Der Parasit* (1980), Frankfurt/Main 1981, S. 103.

(184; Hv. U. St.) Was über den auditiven Kanal geht, ist rein analog und weckt allenfalls Assoziationen und Wünsche nach ihrer Stillstellung im Buch, nicht aber distinkte Vorstellungen. Zumal das auditive Gedächtnis quasi als Moment-zu-Moment-Kopplung mit der Umwelt eine rein auf transitorischer Aktualität basierende Zeitlichkeit zu konstituieren in der Lage ist⁵⁹, die dem unbehauten Protagonisten, der durch den Vater bereits alphabetisch sozialisiert wurde, freilich nur Furcht und Unruhe einflößen kann.⁶⁰ Schon in die Netze der Schriftlichkeit verstrickt, vermag Christian nicht den Performanz- und Ereignischarakters des Rauschens der Natur gelten zu lassen, um sie vielmehr auf Botschaften, auf Referenzen, penetrieren zu müssen. Er rekapituliert darin pathogen die historische Leistung der Schrift: Performanz und Referenz, Mitteilung und Information, Zeichen und Bezeichnetes, Sprechakt und propositionalen Gehalt ausdifferenziert zu haben. Denn es ist die phonetische Schrift, deren Abbildungs- und Objektivierungsverhältnis zum gesprochenen Wort die Idee einer idealen semantischen Identität „hinter“ dem flüchtigen Ereignis des Wortschalls suggeriert. Dem verdankt sich die Philosophie, wie Havelock gezeigt hat.⁶¹ So kommt mit einem Mal der Wunsch auf nach der „alten Bücher(n), die er sonst bei seinem Vater gesehn, und die er niemals lesen mögen“ (185). Sie nämlich versprechen die Arretierung und Reduktion des unverständlichen Rauschens der sprechenden Natur, indem sie die auditive durch eine visuelle Prädominanz ersetzen.

Dem Versprechen stillgestellter Zeit in den Kammern und Gängen der Seelenbergwerke korrespondiert also die Transformation von zeitlicher Auditivität in die Kompaktpräsenz einer gegenwärtigen Anschauung. Dabei erscheint die Schrift als Verletzung, ja als Mortifizierung des „sterbende(n) Leichnam(s) der Natur“. Als nämlich Christian die „Alrunenwurzel“ (Hv. U. St.) aus dem Boden zieht und so der Natur die Schriftzeichen gewaltsam abringt,

⁵⁹ Vgl. Eric A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton, New Jersey 1982, S. 175: „the acoustic memory is associative but not comprehensive; it lives and works by temporary total commitment to a stretch of mythos before passing in transition to a different mythos constituting a fresh act of recollection.“

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, Werke, hg. K. Schlechta, München ⁶1969, Bd. I, S. 1174 hat, McLuhan antizipierend, das Ohr als „Organ der Furcht“ identifiziert.

⁶¹ Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass. 1963. Ders.: *The Literate Revolution . . .* (Anm. 59).

folgt dem „sein innerstes Herz“ durchdringenden Klage-ton, als stürbe nun die natürliche bzw. mythische Hörwelt, die *Erscheinung* des fremden Mannes, jenes Seelenführers, der typologisch Hermes, Vergil, Jakob Böhme, dem Einsiedler im „Ofterdingen“ und dann dem Torbern in Hoffmanns und Hofmannsthals Versionen des „Bergwerks von Falun“ entspricht. (186) Er ist nun „des Buches hoher Geist“ (vgl. *An Tieck*, V. 26). Versteinerung bzw. Wiederversteinerung erscheinen als Erlösung der Natur, deren „sterbende(r) Leichnam“ (186) als vegetative, organische und zeitliche Welt nur ein sozusagen bewegliches Abbild, einen „Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten“ darstellt, dessen Anblick statt eines kontinuierlichen Signifikatsphantasmas nur „schrecklichste Verwesung“ darbietet (202). Die sinnenhafte Welt ist nur die Verfallsform eines primordialen Lektüreprantasmas. Ihre Petrifizierung durch Verschriftlichung (die laut der Warnung von Christians Vater das „Herz versteinern muß“, 204) erlöst – auch darin liegen sakramentale Funktion und Versprechen der Schrift – sie vom organischen Verfall, wie Christian sich im Runenberg von der zeitlichen Lebenswelt der Ebene erlöst glaubt.

2. Die volle Zeit der Vision

Das Christus-Pendant Christian unternimmt keine Himmel-, sondern eine Höllenfahrt in die Abgründe der Schrift. An der Stelle, an der er das Prozessieren seines psychischen Systems defizitär in Form nicht gelingender Stillstellung und Entzifferung erfährt, erschließt sich ihm der Runenberg als Reifikation, als Speicherphantasma lektüre-konditionierter psychischer Prozessualität. Die emporragende Architektonik seines „schroffen Mauerwerk(s)“ (189) sorgt mit einem Male dafür, daß „aus der Tiefe [. . .] ihm Gewässer und rauschende Wälder zu(redeten) und [. . .] ihm Mut ein(sprachen).“ Ihn treibt das teleologische Versprechen der Ineinsbildung, daß er auf einem schmalen Grat balancierend nicht auf die neben ihm gähnende Tiefe achtet, „so sehr spornten ihn irre Vorstellungen und unverständliche Wünsche an“ (190). Wo vorher Vergangenheit der dominierende Zeitvektor war, findet sich nun ein lineares, auf die Zukunft gerichtetes Zeitbewußtsein, in Form eines Versprechens der Arretierung und Erfüllung. Und zumal an dieser Stelle nimmt Tieck eine weitere signifikante Umkehrung der topographisch verbildlichten Teleologie des *Ofterdingen* vor, indem er

nämlich dessen räumliche Opposition von Erhabenheit und Tiefe, veranschaulicht an Münster und Höhle, umkehrt. Zwar findet Christian wie Heinrich sich angezogen von emporragender Architektur, des letzteren Biographie richtet sich freilich von der Tiefe der Höhle als Aneignung der Naturgeschichte und Ausbau kognitiver Kapazitäten zum Himmel des perfektiblen Zukunftshorizonts. Christian hingegen verfällt in retrograder Faszination dem Wiederaneignungsphantasma des einen erfüllten Lektüremoments und wird am Ende, wie es der Fremde präfiguriert hat (189), keinen Berg mehr erklimmen, sondern in einen Schacht hinabsteigen. (206)

Die zentrale voyeuristische Lektüreszene stellt nun als signifikante Kombination von Distanz – Christian erblickt den Saal der verschleierte Frau nur durch ein Fenster – und der Unmittelbarkeit intensitätsgeladener Selbstaffektion die paradoxienträchtige Struktur der Lektüre – die Oszillation zwischen der Absenz des Bezeichneten und seiner imaginativen Präsenz – sinnenfällig dar. Zumal sich diese Differenz auf der Seite der (nur scheinbar) unmittelbaren Selbstaffektion wiederholt. Die Lektürevision erzeugt quasi durch Nähe Selbstdistanz. So gerät das Gemüt sich selbst deshalb zum *Abgrund*, weil es „bis auf den *Grund bewegt*“ wird. (192, Hv. U. St.) Das Bewußtsein, das in der kristallinen figürlichen Schrift Arretierung und Stillstellung der organischen Zeitlichkeit der Natur wie der Epiphanie der Einbildungskraft suchte, findet sich stattdessen mobilgemacht.⁶² Die Epiphanie einer lektüreerzeugten Synthesis von Auditivität und Visualität hat aufwühlend statt, als Christian *zugleich* die entschleierte Göttin und die juwelenbesetzte Schrifttafel erblickt, die „eine wunderlich unverständliche *Figur* mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden (schien)“ (Hv. U. St.). Die Figur fasziniert durch ihre enigmatische Unlesbarkeit, ihr Schimmer erzeugt den ekstatischen Zusammenfall von Fremd- und Selbstreferenz, von Sehen und Hören unter dem Primat der Visualität:

er aber stand, die Gegenstände mit seinen Blicken verschlingend und zugleich tief in sich selbst versunken. In seinem Innern hatte sich ein

⁶² Hegels Begriff der Vorstellung indiziert, daß das von Kant noch beschworene harmonische Spiel der Gemütskräfte der temporalisierten Unruhe gewichen ist. Sie befindet sich nämlich „in beständiger Unruhe zwischen der unmittelbaren sinnlichen Anschauung und dem eigentlichen Gedanken“. Werke, Frankfurt/Main 1986, Bd. 16, S. 141.

Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan, Scharen von beflügelten Tönen und wehmütigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüt, das bis auf den Grund bewegt war: er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen [. . .] Er kannte sich nicht wieder. (192)

3. Schrift, Sakrament und Gedächtnis

Verblaßt die Vision, präsentifiziert sich die Schrift als Schrift. Im zeitfreien Hort ewig abrufbarer Bilder überreicht so die entschleierte Göttin als Signifikatsallegorie die als Fetisch objektivierte sakramentale Schrift, die so doppeldeutig das Gedächtnis in seine Funktion einsetzen wie sie das Vergessen hervorrufen wird: „Nimm dieses zu meinem *Angedenken*!“ (192; Hv. U. St.) Auch Osterdingens Buch war sakramental ausgewiesen. Der Runenberg und dann die Bergwerke von Falun fungieren in der Nachfolge von Sais mithin als Mysterientempel der Literalität. Wie der Schleier den Körper der Isis freigibt, enthüllen die Buchstaben die *Anschauung* eines erotisierten Signifikats. Ihr folgt die *Einschreibung*⁶³, freilich nicht der Message, sondern des Mediums. Denn sofort wird die Schrift internalisiert, um die Abwesenheit des Bezeichneten nach sich zu ziehen. Dem hellen Licht der Entschleierung folgt die verhangene Nacht postimaginärer Tristesse:

Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres übergang, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden. Wie eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jener Begeisterung und unbegreiflichen Liebe, er beschauete die kostbare Tafel, (192; Hv. U. St.)

doch vergebens, die Vision kehrt nicht wieder.

Hegels Bestimmung der Zeit als der Wahrheit des Raumes trifft also zumal auf imaginäre Räumlichkeiten, auf die künstlichen Paradiese schriftlicher Selbstaffektion zu.⁶⁴ Und so konstatiert *Der*

⁶³ Dieser Begriff ist durch Tiecks Verwendung im Erstdruck der Erzählung legitimiert. Vgl. S. 202f und die Lesart S. 1295: „Darum sind alle grünen Gewächse so erzürnt auf mich, [. . .] sie wollen jene geliebte Figur in meinem Herzen auflösen, und in jedem Frühling ihre verzerrte Leichenmiene dahin einschreiben.“

⁶⁴ „Da der Raum [. . .] nur diese innere Negation seiner selbst ist, so ist das Sichaufheben seiner Momente seine Wahrheit; die Zeit ist nun eben das Dasein dieses beständigen Sichaufhebens“. Enzyklopädie, Werke Bd. 9, S. 48

Runenberg entschieden gegen die *Lehrlinge* und gegen den *Ofterdingen* die Disjunktion von Schrift und Verschriftetem, indem Schrift und Vision sich wechselseitig ausschließen und ihre Differenz als Zeit erscheinen lassen. Es etabliert sich die Teleologie der Schrift, als in die Zukunft projizierter Wunsch nach der Wiederaneignung der vollen Vision. Sie wird, motiviert durch das bleibende materielle Substrat der Zeichen, mobilmachend erheischt.

Die am Ende des Phantasmas als solche sichtbar gewordene Schrift als Repräsentation der schon in Hardenbergs Gedicht benannten „innre(n) Lust“ (2. Fassung, V. 42) überführt die die Freuden der Einbildungskraft in die Anstrengung eines sakramentalen Gedächtniskultes, der der Identifikation von Sakrament und erfüllter, perennierender Zeit in Hardenbergs Gedicht („des neuen Bunds geheime Lade/ Sahn meine Augen offen stehn/[...] Du wirst das letzte Reich verkünden,/ Das tausend Jahre soll bestehn;“ 2. Fassung, V. 39f u. 57f) vehement widerspricht. (Ein Kult der Jemeinigkeit, des je individuellen Lektürerlebnisses freilich, der so auch einsichtig macht, warum die Tiefschürfer in den Schächten der Einbildungskraft, angefangen von Christian bis hin zu Elis bei Hoffmann und Hofmannsthal so wenig sozialtauglich sind.⁶⁵) Hegel hat die Differenz von Einbildungskraft und Gedächtnis später auf den Begriff gebracht und sie als symbolisierende (Einbildungskraft) und zeichenmachende Phantasie unterschieden.⁶⁶ In Tiecks Text ist die Euphorie über die Einbildungskraft mithin verfliegen, das tote Gedächtnis macht sich geltend. Die Schrift erzeugt das Vergessen.⁶⁷

⁶⁵ Tiecks Text indiziert so auch das Scheitern des im „Gespräch über die Poesie“ exponierten Schlegelschen Projekts der poetischen Strukturierung eines kollektiv verbindlichen Gedächtnis- und Einbildungsvorrats.

⁶⁶ Hegel, Enzyklopädie, Werke Bd. 10, S. 271: Das Gedächtnis hat „überhaupt nur mit Zeichen zu tun“, als deren elementarste Form die phonetische Schrift gilt, die die gesprochenen Worte in ihre Elemente segmentiert und „in dieser elementarischen Weise zugleich völlige Bestimmtheit und Reinheit erlangt“. (S. 275) Sehr im Gegensatz zu romantischen Teleologie der Schrift, die wie gezeigt auf die Wiedererinnerung, Wiederaneignung einer vollen Anschauung/Einbildung geht, visiert Hegel eine „abstrakte Mnemosyne“ (S. 271) an. In ihr werden nicht die Bilder, sondern ihre Zeichen aufbewahrt, deren Nähe zum wahren Sein des Denkens sie vor eidetischen, sinnlicheren Gedächtnisbildern privilegiert. Gegenüber der Einbildung gilt vom Gedächtnis „die hohe Stellung der unmittelbaren Verwandtschaft mit dem Gedanken“ (S. 282). Hegel trennt drum auch deutlich die Hieroglyphen- von der Buchstabenschrift. (S. 273)

⁶⁷ „Das furchtbare Vergessen, das ich mit dem unablässigen Aufschreiben betreibe.“ klagt Peter Handke, *Das Gewicht der Welt*, Frankfurt/Main³ 1986, S. 141 in der Tradition Rousseaus. Vgl. *Confessions, Oeuvres Complètes*, Bd. I, Paris

In den Topographien des schriftlerzeugten Imaginären ist kein Bleiben, „schwindelnd und halb schlafend (stürzt)“ Christian nach solch langer Nacht im künstlichen Paradies „die steile Höhe hinunter“ (193), um sich nunmehr einem neuen Leben bürgerlicher Zeiteinteilung zu widmen, das, wie bekannt, auch nicht anhalten wird.

4. Vergessen

Der Fülle des Augenblicks im Schrifttraum der Lektüreepiphanie folgt darum die leere Zeit des Vergessens und der temporalisierten Unruhe, ist einmal die (tote) Schrift als Relikt und Sakrament, als Zeichen gewesener Anwesenheit wieder entdeckt. Die Welt des Imaginären dezentriert zeitlich und räumlich die *Gegenwärtigkeit* der „realen“ Welt, ein Motiv, das anhand der Opposition zwischen realer, irdischer Frau und der Bergkönigin die Stofftradition des Bergwerks von Falun bestimmen wird. Am Gegensatz bzw. an der Folge von erfüllter und entleerter Zeit wird deren Irreversibilität als unverfügbare Struktur sichtbar. Das ist zumal im Zusammenhang mit der durchgängig erotisch aufgeladenen Selbstaffektions-Motivik sexuell zu dimensionieren. Die Erfüllung ist die Entleerung, der vollen folgt die leere Zeit, der Lust die Unlust, die Form dieses Wechsels ist die Zeit. Zeit entsteht mit der Unlust.

Es sind aber zunächst die Probleme des Vergessens und des Versagens der Einbildungskraft, die mit der sakramentalen Schrift virulent werden und eine diskontinuierliche Zeitlichkeit konstituieren. Dem erfüllten Moment schriftlicher Synthesis folgt zerstreute Leere, der Faden des Textes ist gerissen:

Er sah umher, und erblickte weit hinter sich und kaum noch kennbar am äußersten Horizont die Trümmer des Runenbergs: er suchte nach jener Tafel, und fand sie nirgend. Erstaunt und verwirrt wollte er sich sammeln und seine Erinnerungen *anknüpfen*, aber sein Gedächtnis war wie mit einem wüsten Nebel angefüllt, in welchem sich formlose Gestalten wild und unkenntlich durch einander bewegten. (193; Hv. U. St.)

Sehr im Gegensatz zum euphorischen Speicherphantasma von Ofterdingens Höhle bezeichnet die Schrift in Tiecks Erzählung das Vergessen. So wird gerade im Zuge forcierter Schriftlichkeit die Kontinuierungsleistung von Erinnerung und Gedächtnis fragwür-

1959, S. 351: „sitot que j'en confie le dépôt au papier (ma mémoire) m'abandonne, et dès qu'une fois j'ai écrit une chose je ne m'en souviens plus du tout.“

dig und gefährdet. In den nervösen *Momenten* schriftgesteuerter Selbstreflexion entdeckt man die unverknüpften Zustände des psychischen Systems⁶⁸. Synthesis wird okkasionell und damit kontingent. Schrift führt zum Verlust der *Geistesgegenwart*. Die Schrift ist immer zugleich das Vergessen des in ihr Aufbewahrten, das in den „toten Fächern der Intelligenz“ (Hegel) ruht.⁶⁹ Im Moment ihres ‚Zündens‘ erzeugt sie den Schein von Reflexivität oder nimmt die Transparenz eines Kristalls an. Nur freilich, um in eine stumpfe Opazität zurückzufallen. Am Ende des *Runenbergs* präsentiert der aus den Tiefen der Schrifthöhlen kurzfristig wiedergekehrte Christian seiner Frau wertlose Kiesel, die man nur noch schleifen und aus deren Inwendigkeit man „Feuer“, „Auge und Blick“ der gelingenden Lektüre herausschlagen müsse. (207)

Die Schrift ist die mediale Bedingung der Möglichkeit, das historische Apriori für das schockartige Einbrechen einer diskontinuierlichen, vergessenen Vergangenheit in die Gegenwart von Tiecks Helden. Indem sie die unmittelbare Entgegensetzung, die Zeit ist und die das Dasein in der Zeit laut Hegel in sich einschließt⁷⁰, empirisch sinnfällig zur Erscheinung bringt, verhindert sie eben das, was Goody „Homöostase“ (bezogen auf soziale Systemreferenz) nennt: die prozessuale Angleichung des Überlieferten im Hinblick auf gegenwärtige Erfordernisse.⁷¹ Schrift stört die Homöostase des psychischen Systems. Sie ist ein Dispositiv schockartiger Konfrontationen mit per Aufzeichnung petrifizierten alten Systemzuständen. So bringt sie das regulative Ideal und die prozessuale Aufgabe moderner schriftgesteuerter Selbstreflexion hervor, die in der Integrierung und Kontinuierung auf dem Fundament solcher schriftinduzierten Diskontinuitäten und Spaltungen bestehen. Eine, wie Fichte schon recht gesehen hat, unendliche

⁶⁸ Man bemerkt z. B., daß „zwischen dem Entschluß und seiner Ausführung [...] keine Kausalverknüpfung (besteht)“. Frank, (Anm. 10), S. 259.

⁶⁹ Vgl. hierzu Tieck, Ein Tagebuch (1798), wo genau der Problemzusammenhang von Schrift, Vergessen und mnemotechnischer Verräumlichung angegangen wird: „Aber nun ist alles fort“, beklagt sich der auf entschwundene und nicht aufgeschriebene Ideen reflektierende Tagebuchschreiber, „denn so um drei Uhr schlief ich ein, und da hab ich meine schönsten Antithesen wieder weggeträumt. Nein! Ich kann mich auf durchaus nichts besinnen!“ Die Lösung besteht in der Einrichtung mnemotechnischer Topographien: „Künftig will ich mir ordentliche Fächer für meine Gedanken einrichten, wo ich gleich alles hineinwerfen kann, was mir einfällt.“ (Schriften Bd. 15, S. 303). Vgl. Frank, (Anm. 10), S. 258.

⁷⁰ Vgl. die Differenzschrift, Werke 2, S. 70.

⁷¹ Vgl. Jack Goody, Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft, Frankfurt/Main 1990.

Aufgabe,⁷² da sie ja zumal schriftlich zu leisten ist und nur das Problem wieder reproduziert, das sie zu lösen vorgibt.

5. Teleologie und Verdinglichung

Das Ende ist bekannt. Metonymisch geht das Begehren, das sich im medientechnisch erzeugten quid pro quo auf die Schrifttafel, als verdinglichtem Träger einstiger Fülle, gerichtet hat, auf das Geld über, um abschließend dem wertlosen Gestein, als der Allegorie einer ernüchterten Schriftlichkeit, zu verfallen. Schon das Geld wird seiner ökonomischen Funktion entkleidet und verkennend um seiner Seins-/Scheinqualitäten willen begehrt. Denn diese erbringen, funktional gesehen, die Leistung, die die Schrift der erfüllten Vision verliehen hatte: sie bilden Auditivität und Visualität ineins, um den Abgrund im Imaginären erneut aufzureißen:

Ja, sagte Christian, ich verstehe mich selber nicht mehr, weder bei Tage noch in der Nacht läßt es mir Ruhe; seht, wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rote Glanz tief in mein Herz hinein geht! Horcht, wie es klingt, dies güldene Blut! das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, [...] wenn Leute auf der Straße sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl nächtlicher Weise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genug zu tun (200)

Wie die Schriftfigur ist das Geld das Schema oder das Objekt, auf das transitorische Ereignisse um ihrer begehrten Stillstellung willen abgebildet werden. Verdinglichung und Animismus gehen mit der Resakramentalisierung von Schrift und Geld einher, indem sie Funktionen mit ihrem materiellen Symbol libidinös identifizieren. Was dem Protagonisten des *Runenberg* mithin widerfährt, ist nichts anderes als das quid pro quo, das ausgerechnet Hardenberg gesehen und deutlich benannt hat: die „Verwechselung des Symbols mit dem Symbolisierten“. Und gerade sie resultiert ihrerseits aus dem doch die Texte bzw. die Figuren Hardenbergs wie Tiecks leitenden holistischen bzw. holographischen Begehren, aus dem „Glauben“ nämlich „an wahrhafte, vollst[ändige] Repraesentation“. Der Traum der Schrift, in ihr Totalitäts- als Zeitsynthesen herstellen zu können, indem die Sukzession der Natur in figürliche

⁷² Vgl. Fichte, a.a.O. (Anm. 48), S. 65 u.ö.

Symbole gebannt wird, erzeugt eine temporalisierte, ausdehnungslose Gegenwart, in der Schrift und Verschriftetes oszillierend die Plätze tauschen. Die schriftliche Verdoppelung als *Vergegenwärtigung*, „Repraesentation“, macht konstraintional nur die Abwesenheit des Bezeichneten, vom Zeichen aus gesehen, bzw. des Zeichens, vom Bezeichneten aus betrachtet, deutlich. Dem liegt keine akzidentelle Verfehlung einer gleichsam natürlichen Hierarchie in der „Relation des Bildes und des Originals“ zugrunde. Vielmehr macht sich eine Strukturnotwendigkeit jeglicher Repräsentationstätigkeit geltend. Denn „jedes Symbol kann durch sein Symbolisiertes wieder Symbolisiert werden“ (II 637). Dekonstruktivistisch ausgedrückt: das scheinbar primäre Urbild sieht sich der supplementären Verweisungskette unterworfen, in der Symbol und Symbolisiertes einander als abwesend evozieren und den temporalisierenden Mangel in die Gegenwart einführen. Verdinglichung ist in poetischen Zeichengebrauch immer schon eingebaut⁷³ und die stets virulente Differenz zwischen der Totalität symbolisierenden *Figur* und der nur antizipierten und darum als Mangel erfahrenen symbolisierten Fülle drängt sich temporalisierend auf. Die Schrifttafel, einmal wiederaufgefunden, verspricht die Wiederkunft der vollen Zeit und schickt den Tiefschürfer auf seine ruinöse Wanderung in die labyrinthischen Schächte und Gänge der verschrifteten Seele (vgl. 204f), in eine offene Zukunft, die sich vom ekstatischen Zusammenfall von Performanz und Referenz, in der die Zeit der Schrift „da“ ist, nur immer weiter entfernen wird. „So geht die Zeit kalt und gleichgültig an uns vorüber [. . .], sie führt uns mit eiskalter Hand tiefer und tiefer in das Labyrinth hinein“, als das das temporalisierte Gemüt im Versuch, sich schriftlich stillzustellen, sich erfährt.⁷⁴

⁷³ Vgl. Frank, Steinherz und Geldseele (Anm. 12), S. 342ff. Aus diesem Grund wäre die These von Helmut Gold, *Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik*, Opladen 1990, daß die Bergbaumotive auf die Durchdringung des Alltags mit Zweckrationalität, Entfremdung und Verdinglichung reagieren, zu ergänzen: Sie reflektieren die reifizierenden Komponenten von Poesie und zumal Schriftlichkeit selber, um Zeit und Temporalisierung als Motivation, aber auch als Folge von Verdinglichung namhaft zu machen.

⁷⁴ Tieck, *Leben und Tod der heiligen Genoveva*, Schriften, Bd. 2, Berlin 1828 (Reprint 1966), S. 168. Zur Labyrinth-Motivik vgl. Marianne Thalmann, *Romantik und Manierismus*, Stuttgart 1963.

Reiner Wild

Wer ist der Räuber Orbasan?

Überlegungen zu Wilhelm Hauffs Märchen¹

Dem Andenken Frederick Wyatts

Die Rahmenhandlung von *Die Karawane*, dem ersten der drei **Märchen**almanache Wilhelm Hauffs, schließt mit dem Satz: „**Man** nennt mich den Herrn der Wüste; ich bin der Räuber Orbasan.“ (S. 103)² Die Figur, die diesen Satz spricht, heißt Selim Baruch; sie **spielt** in der Rahmenhandlung eine wichtige Rolle. So scheint die **im** Titel gestellte Frage leicht zu beantworten: Selim Baruch ist der **Räuber** Orbasan. Doch bleibt solche Antwort unbefriedigend; sie

¹ Der folgende Beitrag wurde am 30. Juni 1993 als Antrittsvorlesung an der Universität Mannheim gehalten; sie wurde für den Druck nur wenig verändert, insbesondere blieb die mündliche Redeweise weitgehend erhalten. – Ich widme diesen Aufsatz dem Andenken an Frederick Wyatt, dem bedeutenden Psychoanalytiker und Literaturwissenschaftler, der am 3. September 1993 starb, als ein Zeichen des Dankes für manches erhellende und aufklärende Gespräch über Literatur, Kunst und anderes.

² Hauffs Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: Wilhelm Hauff: Sämtliche Werke in drei Bänden. Hg. v. Sibylle von Steinsdorff. München 1970. Bd. 2: Märchen. Novellen. Der Nachweis erfolgt durch Angabe der Seite hinter dem Zitat. – Die literaturwissenschaftliche Forschung zu Hauff ist nicht besonders umfangreich, auch nicht die zu seinen Märchen. Zu den wichtigen neueren Forschungsbeiträgen gehören die Hauffs Märchen betreffenden Kapitel in Volker Klotz: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart 1985, S. 208 – 222, und in Rüdiger Steinlein: Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1987, S. 210ff., v. a. S. 227-261; hingewiesen sei hier weiter auf das instruktive Nachwort des Herausgebers in der Ausgabe der Märchen Hauffs bei Reclam, Wilhelm Hauff: Sämtliche Märchen. Hg. v. Hans-Heino Ewers. Stuttgart 1986 (= RUB 301), S. 445-463; die Ausgabe enthält zudem gut ausgewählte Literaturhinweise, S. 442-444.

ersetzt lediglich den einen Namen durch einen anderen. So ist es wohl geboten, ausführlicher zu werden und weitere Antworten zu finden. Da aber der beste Weg zu solchem Ziel nicht notwendigerweise immer ein gerader sein muß, sei es gestattet, einige Umwege zu gehen, auf denen der Räuber Orbasan zunächst auch aus dem Blick geraten wird.

Die Märchen Wilhelm Hauffs wurden nach ihrer Veröffentlichung Mitte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts sehr schnell populär; sie sind es bis heute geblieben. Texte wie *Der Zwerg Nase*, *Die Geschichte vom Kalif Storch*, *Die Geschichte vom kleinen Muck*, *Das kalte Herz* gehören zu den wenigen deutschen Kunstmärchen, die gewissermaßen zu Volksmärchen wurden; sie gehören, in welcher medialer Verpackung auch immer, bis heute zum Kernbestand literarischer Sozialisation und zum Kernbestand des literarischen Kanons. Für Hauffs Erfolg und für die Popularität seiner Märchen gibt es eine Reihe von Gründen. Die geschickte Mischung unterschiedlicher Traditionen wie der Volksmärchen in Grimmscher Manier, der französischen Feenmärchen, der Märchen aus Tausendundeiner Nacht, schließlich der Kunstmärchen der Romantik hat dazu ebenso beigetragen wie die Form der Rahmenhandlung; mit ihr übernimmt Hauff eine Form, die in der Nachfolge von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* in der romantischen Literatur sehr beliebt war, in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts wiederum aktuell wurde und das ganze 19. Jahrhundert hindurch eine wichtige Form des Erzählens in der deutschsprachigen Literatur blieb.³ Vor allem aber – so ist zu vermuten – dürften den Märchen Hauffs Aspekte zugehören, die auf den ersten Blick nicht erkennbar, also eher verborgen sind, die insofern als ‚latente Inhalte‘ bezeichnet werden können und in denen Angebote des Wiedererkennens und der Identifizierung formuliert sind, die spezifischen Dispositionen der Rezipienten dieser Märchen entsprechen. Diesen ‚Inhalten‘ soll hier – als einer zweiten Frage neben der des Titels – gleichfalls nachgefragt werden; und es ist zu hoffen, daß beide Fragen sich gemeinsam beantworten lassen.

*

³ Bemerkenswerterweise sind bis heute die Rahmenerzählungen gerade auch in nicht wenigen der populären Ausgaben von Hauffs *Märchen* enthalten, die aus Verlagen stammen, die sich nicht scheuen, zu bearbeiten und zu kürzen; die bekannteste dieser Rahmenerzählung dürfte das *Wirtshaus im Spessart* aus Hauffs drittem Märchenalmanach sein.

Hauff eröffnet die *Karawane* mit einer allegorischen Vorrede, in der er seine Märchen einem spezifischen Publikum zuweist. Das Märchen, die „älteste Tochter“ der „Königin Phantasie“, die in einem „schönen fernen Reiche“ herrscht (S. 7), hat auf der Erde Schwierigkeiten; es ist aus der „Mode“ gekommen (S. 9). Doch die Mutter weiß Rat; das Märchen solle sich an die „Kleinen“ wenden, und um die „Großen“ zu täuschen, kleidet die Königin Phantasie ihre Tochter in das „Gewand eines *Almanach*“ (S. 9). So kehrt das Märchen auf die Erde zurück; zwar durchschauen die Literaturkritiker – sie werden als „ältliche Männer von finsterem Aussehen“ und mit „spitzige[n] Federn in der Faust“ beschrieben (S. 10) – seine Verkleidung und wollen es schon verjagen, aber da reicht ein „freundlicher Mann“ ihm die Hand und sagt zu ihm:

Ich will dich zu meinen Kindern führen; in meinem Hause geb ich dir ein stilles, freundliches Plätzchen; dort kannst du wohnen und für dich leben; wenn dann meine Söhne und Töchter gut gelernt haben, dürfen sie mit ihren Gespielen zu dir kommen und dir zuhören.“ (S. 10)

Zweifellos enthalten die Märchen Hauffs Angebote an kindliche Leser und Leserinnen. Die komischen Namen wie beispielsweise „Chakamankabudibaba“ (S. 60) in *Die Errettung Fatmes* gehören dazu, ebenso die komischen Verwandlungen etwa in der *Geschichte vom Kalif Storch*, an deren Schluß der Kalif, nach gelungener Rückverwandlung, nicht umhin kann, „den Großvezier nachzuahmen, wie er als Storch aussah“: „Er stieg dann ernsthaft, mit steifen Füßen im Zimmer auf und ab, klapperte, wedelte mit den Armen, wie mit Flügeln und zeigte, wie jener sich vergeblich nach Osten geneigt und Mu – Mu – dazu gerufen habe“ (S. 24). Ausdrücklich wird vermerkt, daß diese „Vorstellung“ für „die Frau Kalifin und ihre Kinder [. . .] allemal eine große Freude“ war (ebd.). Aus kindlicher Perspektive höchst bemerkenswert ist auch die Episode, in der Zwerg Nase probekocht: Da er „kaum mit der Nase bis an den Herd reichen“ kann, muß ihm eine „Marmorplatte“ über ein „paar Stühle“ gelegt werden, damit er überhaupt kochen kann; als dann dem „kleinen Wundermann“, dem „Köche, Küchenjungen, Diener und allerlei Volk“ zusehen, die Zubereitung einer Suppe gelingt, wie noch keiner sie gekostet hat, bleibt dem Koch – der fachlichen Autorität immerhin! – nichts anderes übrig als die Feststellung: „Kleiner! du bist Meister in der Kunst.“ (S. 128)

Und es gibt weitere, zugleich eher versteckte Angebote an kindliche Phantasie und Tagträumerei. So findet sich etwa im *Märchen*

vom falschen Prinzen in der Figur des Omar, der seine Prinzenwürde zu verlieren droht, die Phantasie des unterdrückten Kindes. In der Figur des Labakan, des Schneidergesellen, der sich zum Sohn des Sultans träumt, wird hingegen im gleichen Märchen der „Familienroman der Neurotiker“ erzählt; zu ihm gehört die „aus frühen Kinderjahren oft bewußt erinnerte Idee [. . .], man sei ein Stiefkind oder ein angenommenes Kind“, wobei die (realen) Eltern durch „sozial höher stehende“ wie „Schloßherrn“ oder „Fürstlichkeit[en]“ ersetzt werden⁴. Mehr noch allerdings als auf die ‚frühen Kinderjahre‘ sind Hauffs Märchen auf eine andere lebensgeschichtliche Phase bezogen; ein Widerspruch in *Zwerg Nase*, der Hauff beim Schreiben unterlief und den er für den Druck nicht tilgte, gibt einen Hinweis. Jakob sei – so heißt es am Beginn des Märchens und unmittelbar vor seiner Verzauberung – acht Jahre alt, wenn auch „für das Alter [. . .] schon ziemlich groß“ (S. 112); sieben Jahre – wie sollte es in einem Märchen auch anders sein! – war er bei der Kräuterfee. Demnach müßte er, als er zurückkehrt, fünfzehn Jahre alt sein. Jakobs Vater jedoch stellt bei der Rückkehr fest, sein Sohn „müßte jetzt ein schlanker, gewandter Bursche von zwanzig Jahren sein“ (S. 120). War Jakob also dreizehn, als die Fee ihn holte, oder hat sein Vater das Geburtsjahr des Sohnes vergessen? Wie dem auch sei und wie immer auch hier gerechnet werden soll, dieses Versehen Hauffs macht eines deutlich: Die Zeitspanne, von der in *Zwerg Nase* erzählt wird, die Zeit zwischen der Verzauberung Jakobs und seiner Entzauberung ist wesentlich die der Pubertät und der frühen Adoleszenz. Hauffs Märchen sind Pubertätsgeschichten, sind – wie viele Märchen – in der Lebenszeit der Pubertät angesiedelte Initiationserzählungen. So lassen sich die zahlreichen Verwandlungen, Verwechslungen und Verkleidungen, die immerhin bis zur Vertauschung von männlich und weiblich jedenfalls bei den Kleidern im *Wirtshaus im Spessart* reichen, als ‚Abbildungen‘ der für Pubertät und frühe Adoleszenz typischen Identitätsproblematik begreifen; zugleich markieren sie Stationen auf dem Weg der Initiation. In dieser Orientierung an Pubertät und früher Adoleszenz dürfte ein weiterer Grund für die Popularität der Märchen Hauffs liegen, wobei solche Zuordnung zudem die – regressive – Lektüre von Erwachsenen so wenig ausschließt wie die vorgreifende von jüngeren Kinder. In einer Hinsicht freilich ist eine Präzisierung erforderlich. Die Initianden in Hauffs Märchen

⁴ Sigmund Freud: Der Familienroman der Neurotiker. In: Studienausgabe. Bd. IV. S. 221-226, hier S. 223f.

sind durchweg und ohne Ausnahme männlich; die Märchen erzählen männliche Pubertät und die Initiation zum Mann.

*

Der soziale oder institutionelle Ort, in dem in Hauffs *Märchen* Pubertät stattfindet und auf den zugleich die Initiation bezogen bleibt, ist die Familie. Auszug oder Trennung am Beginn der Handlung und Restitution der Familie an deren Ende bilden die beiden Pole, zwischen denen sich das Initiationsgeschehen immer wieder vollzieht. Im *Wirtshaus im Spessart* rettet der Goldschmiedegeselle Felix Perner, ohne es zu wissen, in der Gräfin, mit der er die Kleider tauscht, niemand anderen als seine Patin und Gönnerin – eine Mutterfigur immerhin schon in dieser Position – vor den Räubern; als diese Beziehung sich am Schluß der Erzählung herausstellt, wird Felix, der ein Geldgeschenk zurückgewiesen hat, von seiner Patin reichlich belohnt; sie sagt zu ihm: „Mein Gatte soll dein Vater, meine Kinder deine Geschwister, ich selbst will deine treue Mutter sein“ (S. 327). Die Familie – oder genauer bezeichnet: die Figuration der bürgerlichen Kleinfamilie mit Vater, Mutter und Geschwistern – erscheint in den Märchen als Ziel des Weges, den die Märchenhelden gehen müssen, als ein Wunschort, der Geborgenheit verspricht und Sicherheit verbürgt. So heißt es im *Wirtshaus im Spessart*, daß die Gräfin-Mutter in Erfüllung ihres Versprechens den „glücklichen Felix“ – und solche pleonastische Benennung sollte ein happy end wohl garantieren! – auf seinen Wanderungen „reichlich“ unterstützte, ihm ein „Haus“ kaufte und es „vollständig“ einrichtete (ebd.). Es liegt nahe, diese Hochschätzung der Familie in den Märchen Hauffs mit der Epoche des Biedermeier in Verbindung zu bringen und – wie in der Forschung auch geschehen – in Hauff einen Propagator biedermeierlicher Familienidylle zu sehen, wobei zudem in solcher Affirmation bürgerlicher Familienideologie ein weiterer Grund für die Popularität der Hauffschen Märchen gesehen werden kann.

Auch in *Der Zwerg Nase* ist die Familie Ausgangspunkt und Ziel des Weges, den der Märchenheld gehen muß. Am Anfang steht die – durchaus kleinbürgerliche – Familienidylle mit dem armen, aber fleißigen Schuster als Vater, der „reinlich und sauber gekleidet[en]“ Marktfrau als Mutter und dem Sohn Jakob, einem „schönen Knaben, angenehm von Gesicht, wohlgestaltet“ (S. 112); am Schluß kehrt Jakob, wieder entzaubert, zurück in „seine Vater-

stadt“ und zu seinen Eltern, die „in dem schönen jungen Mann mit Vergnügen ihren verlorenen Sohn erkannten“ (S. 137). So ist Jakob immerhin vom ‚Knaben‘ zum ‚Mann‘ geworden; aber auch am Ende seines Weges bleibt er ein ‚Sohn‘. Auf diesem Weg allerdings, in der Zwischenzeit ist ihm einiges widerfahren. Er wurde von der Fee Kräuterweis in eine häßliche Gestalt verzaubert, von seiner Mutter zurückgestoßen, von den Bürgern seiner Heimatstadt verlacht, von seinem Vater mit einem „Bündel Riemen“ verprügelt (S. 125), von seinem Herzog mit der Todesstrafe bedroht. Jakob steht im Zentrum von Gewaltverhältnissen. Sie lassen sich näher kennzeichnen. Die Fee Kräuterweis ist als eine Abspaltung der Mutterfigur, als ‚böse Mutter‘ zu verstehen; komplementär dazu ist der Herzog, in dessen Dienst sich Jakob begibt, eine Abspaltung des Vaters, eine Vaterfigur. Die Gewaltverhältnisse, in denen Jakob steht, sind familiäre; die am Beginn des Märchens so harmonisch erscheinende Vater-Mutter-Kind-Konstellation entpuppt sich als Gewaltverhältnis.

Am Anfang des Weges, den Jakob gehen muß, steht die enge, oral bestimmte Beziehung zur Mutter; sie verkauft „Gemüse und Früchte“ (S. 112), er hilft ihr dabei. Das auf die Mutter gerichtete Begehren zwingt zur Aufspaltung der Mutterfigur; es führt – in der Verzauberung durch die Fee Kräuterweis, die durch eine Speise, orale Verlockung also geschieht – zur Verwandlung in eine phallische Gestalt. Diese Verwandlung bezeichnet zwar eine neue Entwicklungsstufe; die Gestalt aber, die Jakob angenommen hat, ist häßlich. Diese Häßlichkeit provoziert Abwehr und Gewalt – bei der Mutter, dem Vater, den Bürgern der Stadt. In der Erfahrung dieser Gewalt erkennt Jakob sich selbst in seiner neuen Gestalt, die jedoch auch für ihn eine häßliche ist. Darauf reagiert er, wie die anderen Figuren, mit Abwehr; er verdrängt seine phallische Sexualität, macht sie gleichsam unsichtbar, indem er sich als Koch beim Herzog verdingt, also auf die orale Stufe regrediert und einer Vaterfigur weibliche, mütterliche Dienste leistet. Mit diesem Psycho-drama sexueller Entwicklung ist allerdings das Märchen noch keineswegs zu Ende. Jakob kommt vielmehr in eine Situation, in der seine orale Regression, seine Abwehr zum Weiterleben nicht mehr zureichen; er kann die vom Herzog verlangte Speise nicht bereiten. Inzwischen hat er jedoch in der Gans Mimi, die wie er selbst verzaubert ist, eine Helferin gefunden; mit ihrer Hilfe, allerdings auch durch eigene Anstrengung gelingt Jakob die Entzauberung. Er gewinnt seine frühere Gestalt zurück, ja er hat noch an Schönheit dazu gewonnen: „Ha! was du groß, was du schön bist!“, ruft

Mimi aus (S. 137); die Nähe zur stereotypen Anrede an die erwachsen werdenden Kinder: Ha, was bist du groß *geworden!* ist deutlich genug. Bezeichnet also das Ende des Märchens den Abschluß eines Reifungsprozesses, das Erreichen des Erwachsenseins? Und damit die Annahme der eigenen Person, auch ihrer Sexualität?

Immerhin kehrt Jakob zu seinen Eltern zurück, die „mit Vergnügen“ ihren Sohn wiedererkennen (S. 137); zudem wird – wie es sich für ein Märchen gehört – erzählt, daß er „reich und glücklich wurde“ (ebd.). Doch dieser Schluß des Märchens ist trügerisch. Denn in einem für das Genre des Initiationsmärchens entscheidenden Motiv erfüllt das Märchen vom *Zwerg Nase* die Erwartungen, die in ihm aufgebaut werden, durchaus nicht. In der Gans Mimi hat Jakob eine Helferin, der das gleiche widerfahren ist wie ihm; sie hilft ihm bei seiner Entzauberung, danach hilft er ihr. Jakob und Mimi erlösen sich gegenseitig, so wie es der Storch und die Eule in der *Geschichte vom Kalif Storch* taten. Und so darf erwartet werden, daß auch Jakob und Mimi am Ende des Märchens werden, was Storch und Eule wurden: ein Paar, das Hochzeit feiert und eine neue Familie gründet. Gerade dies aber geschieht in *Der Zwerg Nase* nicht. Jakob bringt Mimi zu ihrem Vater zurück, bei dem Mimi dann bleibt; Jakob selbst kehrt zurück zu seinen Eltern. So wird zwar jeweils die Ursprungsfamilie wiederhergestellt, nicht aber wird von Held und Heldin eine neue und eigene Familie gegründet. Jakob bleibt Junggeselle (und Mimi verbleibt in der Tochterrolle). Solche Schlüsse gibt es in den *Märchen* Hauffs auffallend häufig; sie dementieren die beim ersten Blick so deutlich hervortretende bürgerliche Familienidylle: Der Entwicklungsweg der Söhne, ihre Initiation führen nicht, wie erwartet werden darf, zur Gründung einer Familie.

Das Märchen vom *Zwerg Nase* gibt einen Hinweis auf mögliche Gründe. Mimi und Jakob haben ein paralleles Schicksal, sie helfen sich gegenseitig, aber sie heiraten nicht. Die Beziehung zwischen beiden ist eine geschwisterliche; sie ist – obgleich Beziehung zwischen Mann und Frau – desexualisiert, unterliegt dem Inzestverbot. Auch dieses Motiv der geschwisterlichen Beziehung ist in Hauffs Märchen keineswegs selten. Vielmehr sind die meisten der in den *Märchen* dargestellten Beziehungen zwischen Mann und Frau, soweit diese gleichaltrig sind, geschwisterliche. Die Unfähigkeit der männlichen Helden, eine Familie zu gründen, ihr Weiterleben als Junggesellen, die Desexualisierung der Beziehung zwischen den Geschlechtern zu einer, dem Inzestverbot unterliegenden Geschwisterbeziehung – diese Befunde sprechen eine klare

Sprache; es wird deutlich, daß in der Initiation der männlichen Helden eines nicht gelingt: die Integration von Sexualität. Sie unterliegt der Abwehr, der Verdrängung. Zwerg Nase muß seine phallische Gestalt ablegen, um von den Eltern, von der Gesellschaft wieder anerkannt zu werden; der Preis, den er für solche Anerkennung bezahlen muß, ist Impotenz. Auch im *Wirtshaus im Spessart* fehlt – der Fürsorge der Gräfin-Mutter zum Trotz – die Besiegung des Glücks durch Heirat und Familiengründung; der Goldschmiedegeselle mit dem glückverheißenden Namen, der ‚glückliche Felix‘ wird zwar, wie es am Schluß des Märchens heißt, zu einem „berühmten Meister“ in seinem Fach (S. 328), aber auch er bleibt Junggeselle. Er ist ohne eigene Familie, muß allerdings auf Gesellschaft nicht verzichten; denn immer wieder besuchen ihn „der Jäger, der Zirkelschmidt, der Student und der Fuhrmann“ (ebd.). Es bleibt bei dem Männerbund, der im Spessart die Gräfin-Mutter vor den Räubern gerettet hat.

*

Mit dem Goldschmied Felix hat der Räuber Orbasan eines gemeinsam: Auch er hat keine Familie. Seine Gesellschaft besteht vielmehr, wie Orbasan selbst sagt, aus einer „kleinen Anzahl gleichdenkender Freunde“, die ihr Leben „dem Kampf und der Jagd“ geweiht haben (S. 103); wie bei Felix ist dieser Kreis ein Männerbund. Orbasan ist eine Figur aus der Rahmenhandlung des Märchenalmanachs *Die Karawane*, in der von Kaufleuten erzählt wird, die durch die Wüste ziehen. Ein Fremder, der sich Selim Baruch nennt, stößt zu ihnen, wird als Gast aufgenommen und zieht mit. Zu ihrer Unterhaltung erzählen sich die Kaufleute Geschichten; zugleich jedoch fühlen sie sich in Gefahr, denn sie sind im Gebiet des Räubers Orbasan. Und – genau in der Mitte des Almanachs – nähern sich bedrohliche Reiter der Karawane; eine Fahne allerdings, die Selim Baruch aufsteckt und von der er sagt, er kenne ihre Bedeutung nicht, hält die Reiter von einem Angriff ab. Die Karawane durchquert, während weitere Geschichten erzählt werden, ungefährdet die Wüste und erreicht schließlich Kairo. Die Kaufleute trennen sich; Selim Baruch allerdings und der griechische Kaufmann Zaleukos bleiben noch zusammen, und Selim Baruch gibt sich – der Leser hat es längst geahnt – als der Räuber Orbasan zu erkennen.

Der Märchenalmanach *Die Karawane* ist ein sehr genau kompo-

nierter Text.⁵ So sind die einzelnen Teile der Rahmenhandlung symmetrisch angeordnet; von den sieben Abschnitten stehen die umfangreichsten am Beginn und Ende sowie genau in der Mitte des Almanachs. Diese symmetrische Anordnung wiederholt sich in der Abfolge der Binnenerzählungen, bei dem zweimal ein Wechsel der Genres vollzogen wird. Bei der Kennzeichnung der Genres soll hier – in Anlehnung an Hauff selbst – schlicht unterschieden werden zwischen *Märchen*, in denen eine „Begebenheit“ erzählt wird, „die von dem gewöhnlichen Gang des Lebens abschweift, und sich in einem Gebiet bewegt, das nicht mehr durchaus irdischer Natur ist“, und *Erzählungen* – sie werden hier

⁵ Die folgende Strukturskizze des Almanachs soll diese genaue und kalkulierte Komposition illustrieren (die Zahlen der rechten Spalte geben den Anteil am Erzählten wieder):

Rahmen 1: Karawane in der Wüste, Ankunft Selim Baruchs	3,0
Binnenerzählung 1: <i>Die Geschichte vom Kalif Storch</i>	11,0
Märchen	
erzählt von Selim Baruch	
Rahmen 2: Weiterritt	1,0
Binnenerzählung 2: <i>Die Geschichte vom Gespensterschiff</i>	11,0
„authentische“, aber märchenhafte Erzählung	
erzählt von einem der Kaufleute, als selbsterlebt	
Rahmen 3: Weiterritt, Zaleukos	1,0
Binnenerzählung 3: <i>Die Geschichte von der abgehauenen Hand</i>	13,0
„realistische“, novellenartige Erzählung	
erzählt von Zaleukos, als selbsterlebt	
Rahmen 4: Bedrohung durch Reiter, Orbasan,	2,5
Abwehr der Bedrohung durch Selim Baruch	
Binnenerzählung 4: <i>Die Errettung Fatmes</i>	17,0
„realistische“, novellenartige Erzählung	
erzählt von einem der Kaufleute, als Erlebnis des Bruders	
[unterbrochen durch Rahmen 5a, einen Vorgriff auf Rahmen 5]	0,5
Rahmen 5: das Ende der Wüste	0,5
Binnenerzählung 5: <i>Die Geschichte vom kleinen Muck</i>	17,0
„authentische“, aber märchenhafte Erzählung	
erzählt von einem der Kaufleute, als (teilweise) selbsterlebt	
Rahmen 6: Rasttag in der Karawanserei	0,5
Binnenerzählung 6: <i>Das Märchen vom falschen Prinzen</i>	16,0
Märchen	
erzählt von einem der Kaufleute	
Rahmen 7: Ankunft in Kairo, Abschied;	6,0
Zaleukos und Selim Baruch/Orbasan	

Zur zyklischen Struktur der Märchen Hauffs vgl. auch die (gelegentlich allerdings sehr mechanistisch verfahrenende) Untersuchung von Sabine Beckmann: Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen. Bonn 1976 (zugl. Diss. Bonn 1975).

als *realistische* bezeichnet –, die „ganz ordentlich auf der Erde [bleiben], sich im gewöhnlichen Leben zu[tragen]“, und in denen es „Zauber, Verwünschung oder Feenspuk“ nicht gibt.⁶ Die Rahmenhandlung der *Karawane* ist eine solche realistische Erzählung; in ihr ereignen sich zwar sonderbare Begebenheiten, Märchenhaftes aber kommt nicht vor. Die erste Binnenerzählung hingegen ist ein Märchen. Es folgt eine Erzählung, in der ein verfluchtes Schiff und also Märchenhaftes vorkommt; sie wird jedoch von einem der Kaufleute als eine selbsterlebte erzählt. Die dritte Binnenerzählung schließlich ist eine realistische Erzählung, in der zwar einiges Schauerliche (und auch Unglaubliche), jedoch nichts Märchenhaftes geschieht; wiederum handelt es sich um eine selbsterlebte. Dem Wechsel im Genre entspricht ein Wandel im Sujet. *Kalif Storch* ist ein heiteres Märchen; die *Geschichte vom Gespensterschiff* ist, wie der Titel bereits signalisiert, eine Gespenstergeschichte, in der es im übrigen einigermaßen blutig zugeht. In der *Geschichte von der abgehauenen Hand*, der gewalttätigsten und blutigsten Erzählung dieses Almanachs, erzählt Zaleukos, wie er durch die Täuschung eines Unbekannten, den er nach seiner Kleidung den Rotmantel nennt, dazu gebracht wurde, ein Mädchen zu töten, und wie diese für ihn traumatische Tat sein Leben zerstörte. In umgekehrter Reihenfolge wiederholen sich Wechsel der Genres und Wandel im Sujet im zweiten Teil der *Karawane*; der realistischen, wiederum als selbsterlebt ausgegebenen Erzählung von der *Errettung Fatmes* folgt die märchenhafte, jedoch erneut durch eigenes Erleben des Erzählers beglaubigte *Geschichte vom kleinen Muck*; den Abschluß bildet das heitere Märchen vom falschen Prinzen.

Dieser durchdachte und kunstvolle Aufbau hat eine Reihe von Konsequenzen. Mit dem zunehmenden Grad an Gewalt in den *Binnenerzählungen* wird im ersten Teil eine Atmosphäre ansteigender Bedrohlichkeit geschaffen; der zunehmenden Bedrohung entspricht, daß in der *Rahmenhandlung* nach der Erzählung von Zaleukos die Karawane in die reale Gefährdung durch den Räuber Orbasan und seine Reiter gerät. Durch den Wechsel im Genre wird diese Bedrohlichkeit verstärkt. Der Rahmen selbst ist zwar eine realistische Erzählung; indem aber von einer der Figuren dieses

⁶ Diese Unterscheidung wird in der Rahmenhandlung des Almanachs *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* getroffen, Hauff: *Werke*. Bd. 2. (vgl. Anm. 2). S. 151f.

Rahmens eine märchenhafte Geschichte, die vom *Gespenster-schiff*, als eine selbsterlebte erzählt wird, gerät die ‚Wirklichkeit‘ des Rahmens ins Wanken. Die Grenze zwischen Realität und Märchenwelt verschwimmt; die Rahmenhandlung rückt ins Zwielficht, ins Clair-obscur des Tagtraums und wird damit offen für Spekulationen, für Besetzungen, für Projektionen. Dem entspricht, daß in der dritten Binnenerzählung, der von der *abgehauenen Hand*, ein nicht gelöstes Rätsel bleibt, ungelöst für Zaleukos, für die Kaufleute, für die Leser und Leserinnen: Wer ist der Unbekannte, der Rotmantel, der das Mädchen morden läßt?

Die symmetrische Struktur lenkt die Aufmerksamkeit auf die Mitte der Erzählung. In dieser Mitte aber steht der Räuber Orbasan. Denn genau im Zentrum des Almanachs, im mittleren Abschnitt der Rahmenhandlung, ist erstmals von ihm die Rede und erscheint er zugleich als Gefahr und Bedrohung; Selim Baruch, der Fremde, fragt, „wer denn dieser Orbasan sei“ (S. 48), und sein Name ist von allerlei Gerüchten umgeben, welche die Kaufleute, von denen keiner Orbasan kennt, von ihm wissen. Orbasan ist gleichsam die Symmetrieachse der Erzählung. Und dies gilt nicht nur für die Rahmenhandlung. So handelt die auf die Mitte folgende Binnenerzählung *Die Errettung Fatmes* von ihm. Diese Geschichte wird erzählt, um darzulegen, daß Orbasan den Gerüchten zum Trotz „ein edler Mann“ sei, wie der Erzähler selber sagt (S. 50); die Erzählung handelt davon, wie Orbasan einem Bruder hilft, die geraubte Schwester zu retten. Rahmenhandlung und Binnenerzählung werden so ineinander geführt; Ziel der Zusammenführung ist es, Näheres über Orbasan zu erfahren. Und verführt durch die Symmetrie des Aufbaus und die Stellung Orbasans in ihrer Mitte beginnt der Rezipient zu ahnen, daß auch die Komplementärerzählung zur *Errettung Fatmes*, die *Geschichte von der abgehauenen Hand*, von Orbasan handelt, auch wenn dessen Name darin nicht vorkommt. Die Ahnung wird bestätigt; denn am Schluß der Rahmenhandlung geschieht eine doppelte Enthüllung. Nicht nur erfährt Zaleukos – und mit ihm der Leser –, daß Selim Baruch der Räuber Orbasan ist; es wird auch aufgedeckt, daß Selim Baruch/Orbasan der Rotmantel ist, der Unbekannte, der Zaleukos dazu brachte, ein Mädchen zu töten; Orbasan selbst löst das Rätsel.

Die Stellung des Räubers Orbasan in der fiktiven Welt der *Karawane* ist also reichlich komplex und verwickelt. Zunächst ist er für die Kaufleute der Unbekannte, von dem Bedrohung und Gefahr ausgehen. In der Erzählung von der *Errettung Fatmes*, in der Orbasan kurzerhand und eigenhändig einen Verräter aufhängt, wird

diese Gefährlichkeit durchaus bestätigt; vor allem aber – und in der Intention des Erzählers dieser Geschichte durchaus vorrangig – erscheint Orbasan in der *Errettung Fatmes* als edelmütiger Helfer. Solche Ambivalenz von Bedrohung und Hilfe, von Gefahr und Rettung erfahren in unterschiedlicher Akzentuierung alle, die mit ihm zu tun haben. Sie ist schon in seinem Namen Orbasan erkennbar, der zusammengefügt ist aus *orbare* und *sanare*, wobei *orbare*, das zu *orbus*: ‚verwaist, eltern-, vaterlos‘ gehört, so viel wie ‚berauben, jemandem das Teuerste rauben, insbesondere: der Eltern oder Kinder berauben‘ heißt und *sanare* ‚heilen, wiedergutmachen‘ bedeutet; so kann der Name verstanden werden als ‚der edle Räuber‘⁷. Dieser Orbasan, der Unbekannte und Gefährliche, ist jedoch in der erzählten Geschichte, in der ‚Wirklichkeit‘ der Kaufleute zugleich anwesend, verhüllt in Selim Baruch. Und in dieser Verhüllung wiederholt sich die Ambivalenz von Gefahr und Rettung: Als Orbasan ist er Gefahr und Bedrohung für die Karawane, als Selim Baruch, in dem Orbasan sich verbirgt, ist er ihr Retter. Orbasan ist ein *sich verbergender Retter*.

Dieser literarischen Figur des sich verbergenden Retters, die im übrigen nicht selten vorkommt und über Hauffs Märchen hinaus verbreitet ist, kommen bestimmte Attribute zu. Orbasan ist in einer *Position der Macht*. Er wird der ‚Herr der Wüste‘ genannt; in allen Geschichten, die von ihm erzählt werden, ist er Herr über Leben und Tod und niemandem verantwortlich als sich selbst. Diese Macht hat er auch in seiner verhüllten Gestalt. Als Selim Baruch wehrt er die drohende Gefahr ab, und die Reaktion der Kaufleute ist deutlich genug; sie fragen ihn: „Wer bist du, mächtiger Fremdling, [...] der du die wilden Horden der Wüste durch einen Wink bezähmest?“ (S. 49). Orbasan ist weiter in einer *Position des Wissens*. Während die Kaufleute unzusammenhängende Erzählungen hören, weiß er ihren Zusammenhang und kennt die Lösung der Rätsel. In einer der Handlungen Orbasans, die zudem für die *Erzählung* der *Karawane* von geradezu entscheidender Bedeutung ist, kommen beide Merkmale überein: Selim Baruch initiiert das Erzählen; er antwortet auf die Frage, wie sich die Kaufleute während der Rastzeiten in der Wüste unterhalten könnten: „Wenn es mir erlaubt ist, will ich euch einen Vorschlag machen.

⁷ Daß im Namensbestandteil *orbus*: ‚verwaist, eltern-, vaterlos‘ noch weitere kennzeichnende Merkmale der Figur Orbasan anspielend benannt sind, wird noch deutlich werden.

Ich meine auf jedem Lagerplatz könnte einer von uns den andern etwas erzählen.“ (S. 14) Ohne ihn, der auch die erste Geschichte, die vom *Kalif Storch* erzählt, gäbe es die Erzählungen nicht; und so ist Orbasan als Herr der Macht und des Wissens auch der Herr der Erzählung. Er ist in der Position eines mit absoluter Gewalt, mit absolutem Wissen begabten Machthabers; er nimmt eine absolute Vaterposition ein und ist ausgestattet mit uneingeschränkter patria potestas. Ist Orbasan also eine Vaterfigur? Ist dies die Antwort auf die Titelfrage? Warum aber dann die Verhüllung, das Sich-Verbergen? Und gilt diese Zuschreibung auch in den Geschichten, die über ihn erzählt werden, in der *Errettung Fatmes*, in der *Geschichte von der abgehauenen Hand* oder in seiner eigenen, die er selbst am Schluß der Rahmenhandlung Zaleukos erzählt?

Diesen drei Geschichten ist, neben der Figur des Orbasan selbst, eines gemeinsam: Es sind Sohnesgeschichten, sind Initiationserzählungen, die der Struktur folgen, die am Beginn dieser Überlegungen zu den Märchen Wilhelm Hauff's dargelegt wurde. Zaleukos zieht nach dem Tod des Vaters aus, um sein Glück zu machen; in der *Errettung Fatmes* muß der Bruder, vom Fluch des Vaters angetrieben, die Schwester retten; und Orbasan zieht aus, um einen Betrug an seinem Bruder, um dessen Tod und den Tod seines Vaters zu rächen. So changiert die Figur Orbasan eigentümlich zwischen der väterlichen Position und der des Sohnes. Und mehr noch: Während Orbasan in der *Errettung Fatmes* seine Macht erfolgreich dazu nützt, bei der Restitution einer Familie zu helfen, kann er für sich selbst solche Wiederherstellung oder gar die Neugründung einer Familie nicht erreichen. Wie den anderen Söhnen in den Initiationserzählungen Hauff's, wie im übrigen auch Zaleukos, der stellvertretend für Orbasan tötet, bleibt Orbasan die Gründung einer eigenen Familie verwehrt.

*

In der Figur des Orbasan sind zentrale Motive der Märchen Hauff's gebündelt. In dieser Bündelung entspricht die Figur zugleich typischen Phantasien der Pubertät. So ist in der Figur des sich verbergenden Retters das Phantasma des verkannten Kindes wirksam, das unter der Nichtanerkennung leidet und sich in überbordenden Allmachtsgefühlen zum Retter der Familie und der Welt träumt. Es sind darin weiter die Gewaltphantasien und die Aggressionen der Pubertät gestaltet und ebenso die Schuldgefühle; so hat Orba-

san sich der Karawane angeschlossen und das Erzählen initiiert, um die Vergebung von Zaleukos zu erreichen. Und schließlich ist darin der Wunsch verborgen, der diese Phantasien speist, der Wunsch der Söhne nämlich, die Vaterposition einzunehmen. Gerade hier aber haben Hauffs Märchen ihre Pointe. Denn dieser Wunsch wird nicht erfüllt; die Übernahme der Vaterposition gelingt den Söhnen nicht, jedenfalls nicht vollständig. Orbasan erreicht zwar die Macht des Vaters, nicht aber dessen Stellung in einer Familie; er und alle Söhne in den Märchen Hauffs bezahlen für die Übernahme der väterlichen Gewalt mit dem Verzicht auf die (Neu-)Gründung einer eigenen Familie. So bestätigt sich beim Räuber Orbasan, was bereits beim Goldschmiedegesellen Felix festgestellt werden konnte: In der Initiation der männlichen Helden, die in den Märchen Hauffs erzählt wird, mißlingt die Integration von Sexualität. Die Beantwortung der Titelfrage provoziert offenbar nur neue Fragen: Müssen die Söhne die Übernahme der väterlichen Machtposition mit der Nicht-Integration von Sexualität bezahlen? Wird hier verdrängte Sexualität als Macht kompensiert? Ist dies Hauffs Bilanz patriarchal-bürgerlicher, biedermeierlicher Familie?

*

Weitere Fragen lassen sich anschließen. Aus der Fülle solcher möglichen Fragen soll hier lediglich eine herausgegriffen und in wenigen, abschließenden Bemerkungen eine Antwort darauf versucht werden. Mehrfach wird Orbasan der ‚Herr der Wüste‘ genannt; er selbst sagt von seinen „Leuten“, daß sie ihn „wie ihren Fürsten ehren“ (S. 103). So läßt sich fragen, worin diese Herrschaft Orbasans, die immerhin die Macht über Leben und Tod einschließt, legitimiert ist. Und Hauffs *Märchen* selbst schlagen dieses politische Thema an; es gehört zur Biographie Orbasans. Er stammt aus einem „alten berühmten französischen Hause“ (S. 99), sein Vater war französischer Konsul in Alexandria. Orbasan selbst wuchs bei einem Oheim in Frankreich auf; er verläßt Frankreich „einige Jahre nach dem Ausbruch der Revolution“, um mit dem „Oheim, der im Lande seiner Ahnen nicht mehr sicher war, über dem Meer [...] eine Zuflucht zu suchen“ (ebd.). Sein Vater und sein Bruder werden im revolutionären Frankreich „vom Beil des Henkers getötet“ (S. 100). Nach Alexandria zurückgekehrt schließt sich Orbasan „jenen tapfern Mamelucken an, die so oft der Schrecken des französischen Heeres wurden“ (S. 103), des ägyptischen Expedi-

tionskorps unter Napoleon Bonaparte also, wie diese Anspielung auf zeitgeschichtliche Ereignisse aufgelöst werden kann. Die Basis der Herrschaft von Orbasan ist mithin Unsicherheit; Voraussetzung dafür, daß er zum Herrn der Wüste, zum Machthaber werden kann, ist eine Situation des Umbruchs. Weder aber ist seine Herrschaft eine demokratische, denn sie ist weder beschränkt, noch sind die Beherrschten an ihr beteiligt, noch ist sie eine monarchische, denn ihr fehlt die Sukzession vom Vater auf den Sohn. Vielmehr beruht die Herrschaft Orbasans auf Usurpation. Ihre Legitimation ist eine charismatische; sie ist allein begründet in der Figur des Machthabers, eines Machthabers, der – wie es bei Max Weber heißt – „als [begabt] mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften“ gedacht und „deshalb als ‚Führer‘ gewertet wird.“⁸ Die charismatische Legitimation der Macht von Orbasan zeigt sich nicht zuletzt darin, daß ihm Macht auch in seiner Verhüllung, als Selim Baruch zukommt; sie ist ihm als Person eigentümlich, wie insbesondere die Frage der Kaufleute signalisiert, nachdem er durch das bloße Aufstecken eines Wimpels Gefahr und Bedrohung abgewendet hat: „Wer bist du, mächtiger Fremdling?“ (S. 49).

So ist der sich verbergende Retter, der Unbekannte und Verkannte, der Macht hat über Leben und Tod und der zum Retter wird, zugleich ein Usurpator. Und wenigstens zweimal in Hauffs Werk erhält die Figur des sich verbergenden Retters eine sehr konkrete historische Füllung. So gibt es diese Figur in der *Geschichte Almansors* aus dem Almanach *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*. Die Erzählung spielt wie Teile der Geschichte Orbasans während des Ägyptenfeldzugs und danach in Frankreich, und die Figur des sich verbergenden Retters wird „Petit-Caporal“ genannt (S. 182 u. ö.); der Held der Erzählung erfährt schließlich, was der Leser bereits aus dem Namen zu folgern vermag, daß dieser Retter Napoleon Bonaparte ist. In Hauffs Novelle *Das Bild des Kaisers* kommt Napoleon (oder genauer: seinem Bild) solche Rolle des Retters erneut zu; am Ende der Novelle stiftet das Bild gar eine Ehe. So ist in Orbasan die politische Figur Napoleon verborgen, der charismatische Führer, der Usurpator und Retter

⁸ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. 5., rev. Aufl., besorgt v. Johannes Winckelmann. Tübingen 1972. 1. Halbband. S. 140.

vor der Revolution, der Stifter von Ordnung und der Begründer, der politische ‚Vater‘ der Rheinbundstaaten, deren einer Hauffs Württemberg war. Das Problem der Legitimität des Rheinbundstaates Württemberg ist (wie übrigens auch die ‚Demagogenverfolgungen‘ nach den Karlsbader Beschlüssen) explizites Thema in der Novelle *Das Bild des Kaisers*; und überhaupt war ‚Legitimität‘ ein politisches Leitwort in der Zeit nach dem Wiener Kongreß, nach der Revolution und den napoleonischen Kriegen.

Das in Hauffs *Märchen* gestaltete Psychodrama erhält so eine sehr konkrete politische Dimension; pubertäres Phantasma und politisch-ideologische Reaktion auf Unsicherheit und Umbruchsituation kommen zusammen und bilden ein psychologisch wie ideologisch brisantes Konglomerat. Hauffs Märchen machen eine Struktur sichtbar, die – solche Feststellung bedarf hier wohl nicht der näheren Begründung – der Geschichte der Deutschen im 19. und 20. Jahrhundert ihr Gepräge gab und die noch immer aktuell zu sein scheint. So provoziert der Befund erneut weitere Fragen: Sind die Märchen Hauffs affirmativ zu dieser Struktur? Wurde und wird diese Struktur in den Märchen transportiert und weitergeben an die nachfolgenden Generationen? Einiges spricht dafür, diese Fragen zu bejahen; und doch sind sie nur schwer zu beantworten. Denn der Text selbst hält die Antwort durchaus in der Schwebe. Der letzte Satz der *Karawane* ist zunächst die Enthüllung der Identität von Selim Baruch/Rotmantel/Orbasan; er gibt sich zu erkennen: „Man nennt mich den Herrn der Wüste; ich bin der Räuber Orbasan“ (S. 103). Im Druck sind „Herrn der Wüste“ und „Orbasan“, Name und gesellschaftliche (Macht-)Position hervorgehoben und werden damit als Merkmale der Identität herausgestellt. Doch der Satz läßt sich auch anders, in anderer Akzentuierung lesen. Die Herrschaft, die Position der Macht wird Orbasan zugeschrieben oder durch die unpersönliche Formulierung gleichsam objektiv zuerkannt: „Man“ nennt ihn den Herrn der Wüste. Orbasan selbst aber spricht in der ersten Person Singular aus, was er ‚in Wahrheit‘ ist: ich „bin“ ein „Räuber“. Und warum soll diese Gegenüberstellung nicht gelesen werden als die – weit über Hauffs *Märchen* hinaus gültige – allgemeine Aussage: Alle Herren, alle Machthaber sind Räuber!

Berichte

Ernst Behler

Das Romantikerhaus in Jena und die Frühromantiker

Der heutige Besucher Jenas wird kaum die Beobachtung vermeiden können, daß unter den zahlreichen kulturellen und wissenschaftlichen Errungenschaften dieser Stadt die Geburt der Frühromantik nicht zu den gering geachteten Begebenheiten ihrer reichhaltigen Geschichte zählt. Zahlreiche weiße Tafeln an den Häusern der noch erhaltenen alten Straßen, Gassen und Gräben weisen auf die illustren Persönlichkeiten hin, die hier einst gewohnt haben. An dem palaisartigen Haus am Markt, das einst dem Kaufmann Beyer gehörte, sagt eine solche Tafel, daß hier die Brüder Schlegel ihren Aufenthalt in Jena begannen, bevor sie in eigene Häuser, bzw. Wohnungen umzogen. Etwas weiter liegt das Romantikerhaus, das sich schon bald als „Gedenkstätte der deutschen Frühromantik“ erweist. In seinem Vorgarten stehen Büsten der Brüder Schlegel und Carolines, oder jedenfalls Versuche dazu. Innerhalb des Hauses tut sich die Atmosphäre der frühromantischen Geselligkeit auf. Gemälde an den Wänden reproduzieren die bekannten Portraits der Frühromantiker von Tischbein und Gareis, auf den Tischen der spärlich möblierten Räume liegen Bücher in nachgeahmten Ledereinbänden mit den alten Titeln, und ein Sofa deutet den Platz an, von dem aus Caroline an den Gesprächen der Frühromantiker teilnahm. Fetzen dieser Gespräche erscheinen als Inschriften auf den Wänden, wo man zum Beispiel über den geselligen Geist dieses Hauses, der sich auch in den Begriffen „Symphilosophie“ und „Sympoesie“ ausdrückt, den Spruch liest: „Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen“ (Athenäum-Fragment 344). Der sich damit verbindende fragmentarische Geist der frühromantischen Geselligkeit wird mit einigen Aussagen über die Natur der Fragmente beschrieben, die als „Lessingsches Salz gegen die geistige Fäulnis“ (F. Schlegel), „kritische Späne“ (Schleiermacher) oder „Randglossen zu dem Text des Zeital-



ters“ (A. W. Schlegel) bezeichnet werden. Der kritische Wert der Fragmente wird mit einem Zitat von Goethe bescheinigt, der Schiller gegenüber betonte, daß die „allgemeine Nichtigkeit“, die „Leerheit und Lahmheit“ des Zeitalters „an einem solchen Wespenneste, wie es die Fragmente sind, einen fürchterlichen Gegner“ habe. Die enge Verbindung dieses Kreises mit Goethe ist durch den Ausspruch des Novalis bescheinigt: „Goethe, der jetzt der poetische Statthalter des poetischen Geistes auf Erden ist“, wogegen Caroline über ein Mittagessen in diesem Haus, als gerade

Schillers *Musen Almanach* eingetroffen war, berichtet: „Über ein Gedicht von Schiller, das Lied von der Glocke, sind wir gestern Mittag fast von den Stühlen gefallen vor Lachen.“ Die polemische Tendenz dieser Schule, die zu der Bezeichnung „Jakobiner der Poesie“ führte, zeigt sich in A. W. Schlegels Ausspruch: „Wir machen uns keine Feinde, wir haben sie schon“, aber deutlicher noch in der plastischen Darstellung einer kritischen Guillotine, auf der Bücher von Nicolai, Wieland und Merkel zerschnitten werden. Novalis ist ein eigenes Zimmer gewidmet, in dem auch Tieck und Ritter in Erscheinung treten, und das die Inschrift trägt: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg.“ Seine Aussage: „Es waren schöne glänzende Zeiten“, wird mit einer Europakarte illustriert, auf der es keine nationalstaatlichen Grenzen gibt. Insgesamt läßt sich der dieses Haus animierende Geist nicht besser beschreiben als mit einer anderen Inschrift auf den Wänden, die eine Bemerkung Dorotheas an Rahel Levin, kurz nach ihrer Ankunft in Jena, wiedergibt: „Ich lebe hier recht vergnügt und werde alle Tage klüger und gescheiter. Wer es aber bei diesen und mit diesen Menschen nicht werden wollte, müßte von Stein und Eisen sein. Ein solches ewiges Konzert von Witz, Poesie und Kunst und Wissenschaft, wie mich hier umgibt, kann einen die ganze übrige Welt und besonders das, was die übrige Welt Freuden nennt, leicht vergessen machen.“

*

Der Name Romantikerhaus für das in Jena am Unterm Markt 12 a befindliche Gebäude ist freilich eine Fiktion des zwanzigsten Jahrhunderts. Denn in Wirklichkeit handelt es sich dabei um das Haus, das Fichte 1795 von einem Bäckermeister Müller erworben hatte und in dem er bis zu seinem Fortgang von Jena Anfang Juli 1799 mit seiner Frau Johanna nicht nur wohnte, sondern in dem er auch seine Vorlesungen hielt. Später, im Jahre 1805, verkaufte Fichte das Haus von Berlin aus. Trotz der gewaltigen Schäden, die Jena gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zugefügt wurden, hat das Haus aber den langen Zeitraum von damals bis heute überstanden, wobei man natürlich zugestehen muß, daß es dem Zeitgeschmack entsprechend mehreremale modifiziert wurde. Die Ansicht, die es heute bietet, paßt sich deutlich dem Bild der deutschen Städte aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg an. Das Haus ist demnach höchstens indirekt mit den Frühromantikern verbunden gewesen. A.W. Schlegel wohnte zunächst „beym Kaufmann Beyer am Mark-

te“, zog aber nach seiner Heirat mit Caroline im Juli 1796 in ein „Gartenhaus“ („vor dem Tor auf einem Garten“) um, „das eine sehr hübsche Aussicht hat“.¹ Als Kollege Fichtes an der Universität wird er diesen aber schon wegen der Proximität ihrer Fächer (Philosophie/Literaturwissenschaft, bzw. Ästhetik) auch in seinem Haus aufgesucht haben, was sogar bestätigt ist.² Auch Friedrich Schlegel wohnte zunächst „beym Kaufmann Beyer am Markt“, als er am 7. August 1796 in Jena eintraf, und zog Anfang 1797 in das Haus der Witwe des Kirchenrats Döderlein auf der Leutragasse um.³ Gleich am Tag nach seiner Ankunft machte er Fichte seine Aufwartung und schrieb darüber an Novalis: „Auf heute abend bin ich zu Fichte gebeten. Ich sah ihn nur noch. Ich weiß nicht, wie es kam: ich war verlegen, und wir sprachen nur von gleichgültigen Dingen.“⁴ Während seines ersten Jenaer Aufenthaltes vom 7. August 1796 bis zum 3. Juli 1797 stand F. Schlegel mit Fichte in ständigem Kontakt und nahm auch an dessen Vorlesungen teil, über die er zum Teil sehr unterhaltsame Berichte lieferte: „Fichte ist doch eigentlich wie der Besoffne, der nicht müde wird von der einen Seite auf das Pferd zu steigen und darüber transzendierend herunter zu fallen.“⁵ Novalis unterhielt ebenfalls persönliche Kontakte mit Fichte, die freilich wegen seines Wohnorts in Weißenfels nicht so eng wie die der Brüder Schlegel sein konnten. Aber allein wegen seiner Braut Sophie, die in der Jenaer Universitätsklinik behandelt wurde, kam er häufig nach Jena und benutzte diese Aufenthalte auch zu philosophisch-literarischen Exkursionen mit den Brüdern Schlegel. Einer der bezeugten Besuche des Novalis bei Fichte fand im August 1797, also bereits nach dem Tod der Sophie von Kühn am 19. März 1797 statt,⁶ den man als Zeitpunkt seiner Trennung von der Transzendentalphilosophie Fichtes und seiner Zuwendung zum absoluten Idealismus Schellings ansehen kann. Das berühmte Gespräch zwischen Fichte, Hölderlin, Nova-

¹ *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, hg. von Josef Körner, 2 Bde., Wien: Amalthea 1930, Bd. 1, S. 31, 33; *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. von Ernst Behler u.a., Bd. 23, Paderborn: Schöningh 1987, S. 323.

² *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, Bd. 1, S. 38.

³ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. 23, S. 348.

⁴ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. 23, S. 328.

⁵ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. 18, S. 32.

⁶ *Novalis Schriften*, hg. von Richard Samuel u.a., Bd. 4, Stuttgart: Kohlhammer 1975, S. 236.

lis und Niethammer, das Ende Mai 1795 stattfand, vollzog sich aber nicht im Haus von Fichte, sondern bei Niethammer.⁷

August Wilhelm und Caroline Schlegel zogen wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1799 in das große Haus ein, das im Herbst desselben Jahres der Versammlungsort der frühromantischen Schule (A. W. und Caroline Schlegel, F. und Dorothea Schlegel, Ludwig und Amalie Tieck, wie auch Novalis und Schelling als häufige Besucher) wurde und in dem das Symphilosophieren im großen Stil stattfand. Es wurde während der Luftangriffe im Frühjahr 1945 zerstört und hat auf einem Hof zwischen der Leutragasse und der Brüdergasse gestanden, den es heute nicht mehr gibt. Wegen des schlechten baulichen Zustandes der hier stehenden Häuser wurde diese Fläche eingeebnet und Ende der sechziger Jahre in die große Freifläche vor dem Universitätsgebäude, den heutigen Eichplatz, umgewandelt, so daß heute nicht einmal mehr die alten Straßenzeilen zu erkennen sind.

*

Die Anwendung der Bezeichnung Romantikerhaus auf das von Fichte bewohnte Gebäude ist wahrscheinlich durch den Volksmund erfolgt, als im Gefolge des seit 1870 neuerwachten Interesses an der Frühromantik im zwanzigsten Jahrhundert auch Forscher nach Jena kamen, die sich nach dem Schlegelschen Haus erkundigten. Hier, in einem verfallenen Haus am Löbdergraben, haben die Schlegels gewohnt, wird man als Antwort auf ihre Nachfragen gegeben haben. Die Bezeichnung Löbdergraben ergibt sich daraus, daß das Haus mit seiner Vorderseite am Löbdergraben, seiner Hinterseite am Untern Markt liegt, der Eingang aber heute von der Hinterseite aus durch den Garten erfolgt, was zur Anschrift am Untern Markt 12 a führt. So kam es zur Verlegung der frühromantischen Schule an den Löbdergraben in Jena, die sich in den meisten Darstellungen der mit ihr verbundenen Begebenheiten findet. Das Haus wurde 1981 durch die Stadtverwaltung Jena aus seinem verfallenen Zustand herausgeführt und 1988 auf eine Initiative von Studenten der Universität Jena hin unter die städtischen Museen aufgenommen und teilweise als „Gedenkstätte der deutschen Frühromantik“ freigestellt. Diese Initiative erfolgte in einer Zeit, als sich der Marxismus in der DDR bereits aufzulösen begann und

⁷ S. *Athenäum* 1 (1991), S. 279.

sich die akademische Jugend um eine neue revolutionäre, aber nicht-dialektische Doktrin bemühte und dabei die Frühromantik, vor allem die von ihr vertretene „Geselligkeit“, als Form eines akzeptablen Pluralismus entdeckte. Die Einrichtung des Hauses, vor allem auch die früher, noch 1989, auf der ersten Etage befindliche plastische, aber steckengebliebene Darstellung des Athenäum-Fragment 116, zeugen deutlich davon. Nach der „Wende“ ist das Haus anderen geselligen Veranstaltungen wie Dichterlesungen, Diskutiergruppen sowie Ausstellungen (z. B. der bekannten Ausstellung „Hölderlin in Jena“) nutzbar gemacht worden, mit denen sich Möglichkeiten eines neuen geselligen Lebens im romantischen Sinne einstellten.

Derartige Ausdehnungen drohen freilich, das Haus von seiner Funktion als Romantikerhaus zu entfernen und es zu einer allgemeinen und nichtssagenden Stätte für den Kunstverein Jena werden zu lassen, wo schließlich alles stattfinden und untergebracht werden kann. Im Gegensatz dazu scheint es wünschbar zu sein, das Haus in seiner freilich usurpierten Identität als Romantikerhaus zu belassen und mit dieser für Jena sicher bedeutenden Kulturfunktion eine für die Erforschung der Frühromantik ebenso wichtige wissenschaftliche Dimension zu verbinden. Diese läßt sich leicht dadurch einrichten, daß man das Kellergeschoß zu einer Bibliothek der Frühromantik ausbaut und die obere Etage zu Unterkunftszwecken für kurzfristige Forschungsaufenthalte gestaltet, die bestimmten Projekten zur Erforschung der Frühromantik gewidmet sind. Jena und der Frühromantik wäre damit gleicherweise gedient und die beiden Namen würden damit in einen gebührenden Zusammenhang gerückt werden, der beiden zugute kommt.⁸

⁸ Ich danke Frau Dr. Gisela Horn und Herrn Klaus Schwarz, die mich bei der Zusammenstellung dieses Materials beraten haben.

Buchbesprechungen

Jochen Hörisch

GEISTER UND BUCHSTABEN

Eine fragmentarisch/romantische Bücher-Revue

Mit Überlegungen zum „rapiden Gang des Denkens nach Kant als Problem“ beginnt Dieter Henrich sein opus magnum

Dieter Henrich: Der Grund im Bewußtsein – Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795). Stuttgart 1992 (Klett-Cotta, 858 Seiten).

Die Fülle an Philosophien, Philosophemen, Systemen und Theoremen, die zwischen 1789 und 1796 aus den Buchdeckeln und Manuskripten schießen, vergleicht Henrich drastisch und plastisch mit der „Entstehung einer Supernova“ (21). Tatsächlich könnten ja ganze Fakultäten schließen und Jahrbücher wie das *Athenäum* ihr Erscheinen einstellen, wenn die ungemaine Verdichtung von Reflexion und Poesie um 1800 plötzlich dem allgemeinen Vergessen anheimfielen. Zu den Eigentümlichkeiten von Henrichs Denkstil zählt, daß er, der doch Max-Weber-Experte ist, diese Gedankenexplosion fast ausschließlich aus der Eigenlogik philosophischer Argumente begreift. Mit der Versammlung der Geister gegen Ende des 18. Jahrhunderts führt er ein beeindruckend souveränes Geistergip-

felgespräch. Die handgreiflichen, schwarzen, dem Geist scheinbar äußerlichen Buchstäblichkeiten (wie die Sprengung von Denktabus nach der französischen Revolution, die rasante Alphabetisierung, der neue Zeitschriftenmarkt, das entstehende copy-right und die neuorganisierten Universitäten u.a.) geraten nicht in den philosophischen Blick. Er schwebt über den bewegten Wassern. Aber, um mit Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* zu formulieren: „Aus der Gärung der Endlichkeit, indem sie sich in Schaum verwandelt, duftet der Geist hervor.“

Die schnöden Gärungsprozesse, aus denen der Geist von Hölderlins genuiner Einsicht hervorgeht, analysiert Henrich nicht; die intellektuellen hingegen untersucht er akribisch. So liefert er *auch* eine Philosophiegeschichte der Jahre 1789 ff., wie sie philologisch präziser und philosophisch anspruchsvoller kaum sein könnte. Dennoch hat sie ihre schwarzen Flecken. Daß schön zerplatzender Schaum der Effekt der Gärungsprozesse sein könne, aus denen Hölderlins Werk her-

vorgeht, daß Endlichkeit und Zeitlichkeit in einer Weise den Kern von Hölderlins Denken bilden, die es ausschließt, länger der Figur von Systemdenken aus einem beständigen Einheitsprinzip nachzueifern, hält Henrich offenbar für gänzlich ausgeschlossen. Seine These: Hölderlin entdeckt in transreflexivem „Seyn“ den Grund nicht *des* Bewußtseins, sondern *im* (Selbst-)Bewußtsein. Henrich entfaltet die argumentative Kraft dieser Intuition mit großartigem Ernst, der freilich gewisse zwanghafte Momente im Argumentieren und Formulieren nicht ausschließt. Die Studie liest sich denkgeschichtlich auch wie eine halbe Zurücknahme von Henrichs früher Untersuchung über den ontologischen Gottesbeweis: mit Hölderlin scheinen ihm nun eben doch argumentativ nachvollziehbare Zugänge vom (Selbst-)Bewußtsein zum letzten Grund aller Dinge möglich zu sein.

Die Strenge der Henrichschen Argumentation hat einen hohen Preis – sie ist nicht immer die Hölderlins. Wo Hölderlin dem Abgrund nachdenkt, daß Sein Zeit ist, stößt Henrich auf den letzten Grund: absolutes Sein. Wo Hölderlin auf unhintergehbare Differenzen (das Eine in sich selbst Unterschiede) abhebt, die alle Letztgegründungsversuche vereiteln, beschwört Henrich ein letztes Einheitsprinzip. Wo Hölderlin (wie Manfred Schneider in seiner FAZ-Rezension vom 30. März 1993 angemerkt hat) „Urteil“ auch als juristischen (und politheologischen) Begriff versteht, rekonstruiert Henrich den Terminus ausschließlich als einen prädikationslogischen. Um zu pointieren: Henrichs *Rekonstruktion* von

Hölderlins Denken verfehlt Hölderlins *Dekonstruktion* von Grund- und Selbstbewußtseinsphilosophie. Hölderlin ist tatsächlich, wie Henrich darlegt, der Souffleur von Hegels bester (wesenlogischer) Einsicht. Die aber lautet (gegen Henrich), daß alle Gründe, wenn sie in ihren Grund zurückgehen wollen, mit diesem zugrundegehen. Seltensame Paradoxie: Henrich hat in der Sache eher Schellings als Hölderlins Denken rekonstruiert. Schelling aber kommt auf den 857 gelehrten Seiten kaum (man lese nur S. 732!) und im Namensregister überhaupt nicht vor. Ein abgründiges Buch, das viel zu denken veranlaßt. Die Beiträge von Novalis und Schlegel zur Fortentwicklung der idealistischen Philosophie streift Henrich nur en passant – das *Athenäum* muß solch schnöden Umgang mit den frühromantischen Impulsen, die Hölderlin zu schätzen wußte, natürlich rügen. Als angemessenes Antidot zu solcher Romantik-Abstinenz ist zu empfehlen der zweite Band von *Ernst Behlers Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*. Paderborn 1993 (Schöningh, 288 Seiten).

Wie verläßlich Register sein können, demonstriert virtuos die *Internationale Hölderlin-Biographie (IHB) auf der Grundlage der Neuerwerbungen des Hölderlin-Archivs der Württembergischen Landesbibliothek 1984-1988, Bd. I: Erschließungsband*, hg. vom Hölderlin-Archiv, bearbeitet von Werner Paul Sohnle und Marianne Schütz. Stuttgart-Bad Cannstadt. 1991. (Fromann Verlag, XXXIV plus 337 Seiten).

Kernstücke des (auch handwerklich gediegenen) Bandes sind ein

systematisches und ein alphabetisches Schlagwortregister zur Hölderlin-Literatur aus fünf Jahren (über 2300 Titel aus den Jahren 1984-88, die im Materialienband aufgeführt sind). Ersteres ist wie ein porphyrianischer Baum angelegt (der uns u.a. weismachen will, „der deutsche Dichter schweigt“ oder „ein Rätsel ist Reinentsprungen“ seien Topoi / s.S. 43). Er gipfelt in „0 Allgemeines“ und verzweigt sich über „1 Persönlichkeit“, „2 Biographie“, „3 Weltbild“, „4 Wirken in Theorie und Leben“, „5 Poetik“, „6 Werk“, „7 Rezeption“ und „8 Forschung“ bis hinab zu Schlagworten wie „1Cq Sehertum“, „2Cb Brotherren“ oder „4Hg Kunsttheorie/Abendländische Wendung“: ein dem antideuktiven Werk Hölderlins, das dem Reinentsprungenen und nicht dem Abgeleiteten nachdenkt, kaum angemessenes Verfahren. Interessante Zugangsmöglichkeiten bieten hingegen das sich anschließende „Alphabetische Schlagwortregister zur angezeigten Literatur“ und das Titelregister. Stichproben ergeben (erwartungsgemäß) Inkongruenzen zwischen systematischer und alphabetischer Ordnung – mit einem deutlichen Sieg für die Äußerlichkeit des Alphabets. So findet man s.v. „3M Religion“ wohl Christus, nicht aber Dionysos, und unter „3Ms Theologische und religiöse Probleme“ wohl „das Bleibende“ und „Mahl“, nicht aber „Abendmahl“ oder „Brot und Wein“. Das alphabetische Register aber ist sowohl mit dem Wort „aber“ als auch mit dem „Abendmahl“ vertraut – es ist tiefsinniger als die Systematik.

Großartige Aufschlüsse bietet darüber hinaus die siebte Kategorie „Rezeption“. Denn sie erschließt auch Ausstellungen, Preisträger, Theateraufführungen, Graphiken, Kompositionen, Filme und viele andere Medien mehr, die Hölderlins Werk zum Thema haben. Hölderlin-Forscher können so erschließen, was Regisseure, Grafiker und Komponisten über Hölderlins Werk wissen. Der sehr sorgfältig gestaltete und gut handhabbare Band versteht sich als eine „Momentaufnahme“ in gedruckter Form“ der ständig aktualisierten Hölderlin-Datenbank am Hölderlin-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek. Das Unternehmen hat den Charme des hinkenden Boten. Gegenüber den EDV-Datensätzen ist es (selbst wenn die geplanten Folgebände pünktlich im Zweijahresrhythmus erscheinen sollten) kaum je weniger als zwei bis drei Jahre zurück. *Uwe Jochum* hat in seiner ingenuösen *Kleinen Bibliotheksgeschichte*. Stuttgart (Reclam) 1993 über die Paradoxien der Zeit(un)ordnung berichtet, die „Bibliotheken auf dem Weg ins Informationszeitalter“ erfahren. Die unterschiedlichen Konstellationsfiguren des Denkens um 1800, die Hölderlin in (s)einem Werk so komplex und extrem wie wohl kein zweiter unter seinen Zeitgenossen austrug, dokumentiert und erörtert die Schriftenreihe *Philosophisch-literarische Streitsachen*, hg. von *Walter Jaeschke* und *Helmut Holzhey* (alle Hamburg, Felix Meiner Verlag)
Bd. 1: Früher Idealismus und Frühromantik – Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-

1805). hgg. von Walter Jaeschke und Helmut Holzhey. 1990

Bd. 2: *Transzendentalphilosophie und Spekulation – der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie (1799-1807)*, hg. von Walter Jaeschke. 1993

Bd. 2.1: wie zuvor – *Quellenband*.

Die Texte der beiden ersten Bände sind aus Kolloquien der Werner-Reimers-Stiftung hervorgegangen. Sie unterscheiden sich (wie kaum anders zu erwarten) nicht grundsätzlich von ähnlichen Sammelbänden. Wenn überhaupt eine Quintessenz von Sammelbänden mit Einzelaufsätzen möglich ist, dann diese: daß seit Kants Destruktion des ontologischen Gottesbeweises Ästhetik zur diensthabenden (und naturgemäß paradoxen) Fundamentalphilosophie avanciert, hat sich nicht nur unter den führenden Köpfen um 1800, sondern mittlerweile endlich auch unter den Philosophieprofessoren herumgesprochen, die ihre Texte rekonstruieren. Doch der alte und nicht sonderlich originelle Rat im Streit zwischen Primärem und Sekundärem bewährt sich auch bei diesen Sammelbänden aufs Neue: Primärtexte mit gleichschwebender Aufmerksamkeit lesen. Das ermöglicht der Quellenband, der zwar keinen einzigen bislang unbekannten Text bringt, wohl aber zerstreute und z.T. schwer zugängliche Texte (Briefe zumal) in geschickter Anordnung präsentiert. Die Intensität der damaligen Debatte zwischen Kantianern, transzendentalen Idealisten, Ontotheologen, Skeptikern und Ironikern tritt so klar und deutlich in Erscheinung.

„Auf Irrfahrten nach dem goldenen Fließe seekrank, schiffbrüchig, und in Slaveriey gerathen, sind mir alle Thore philosophirender Abstraction gänzlich verschlossen geblieben“ schreibt Clemens Brentano 1810 an Philipp Otto Runge. Wem es nach der Lektüre der philosophischen „Streitsachen“ ähnlich geht, mag sich getrost einem bibliophilen Band aus der *Bibliothek Deutscher Klassiker* zuwenden, der in gewohnt gediegener Ausstattung frisch sprudelnde Quellen aus romantischer Zeit präsentiert:

Romantische Kunstlehre – Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, hg. von Friedmar Apel. Ffm 1992 (*Deutscher Klassiker Verlag*, 1001 Seiten)

Der Band versammelt und kommentiert sorgfältig romantische Texte (u.a. von Carus, Schinkel, Friedrich und Runge) zur bildenden Kunst. Auf gut neudeutsch könnte man ihn als einen opulenten reader zu einem zentralen Thema romantischer Reflexion charakterisieren. Die Textauswahl bietet neben sonst schwer erreichbaren Texten (z. B. von Franz Pforr oder Ludolph Beckedorff) auch Schriften, die nicht ganz unbekannt (u.a. *Die Christenheit oder Europa*), die preiswerter zu erwerben oder die (wie Texte Tiecks) in gleicher Ausstattung im selben Verlag zu haben sind. Der Kommentar ist wohlthuend zurückhaltend, das ihn einleitende Nachwort dagegen recht hemmungslos, wenn es z. B. von der angeblich romantischen These einer „Gemeinsamkeit der Struktur von Sprechen und Sehen“ handelt.

Daß die (frühen) Romantiker we-

niger an Gemeinsamkeiten als an Differenzen interessiert waren, hat ihnen die zeitgenössische literarische Kritik häufig verübelt. Daß aber zumal die ‚Allgemeine Literatur-Zeitung‘ so militant antiroman-tisch nicht war, wie das gängige literarhistorische Urteil es will, zeigt gründlich und durch ein Register der rezensierten Werke das Material gut erschließend

Andreas Wistoff: Die deutsche Romantik in der öffentlichen Literaturkritik – Die Rezensionen zur Romantik in der ‚Allgemeinen Literatur-Zeitung‘ und der ‚Jenaischen allgemeinen Literatur-Zeitung‘ 1795-1812. Bonn/Berlin 1992 (Bouvier Verlag, 310 Seiten).

Schon die Rezensenten um 1800 stöhnten über die Fülle der Neuerscheinungen und die Überfülle der Buchstaben, zu deren weiterer Vermehrung sie rezensierend beitrugen. Von der „Entstehung einer Supernova“ neuer Denksysteme hatte Dieter Henrich in seinem Hölderlin-Buch gehandelt. Von einer „Explosion der Buchproduktion“ (24) um 1800 spricht nüchterner die stilistisch elegante und diskursanalytisch aufgeklärte Arbeit von

Hans-Walter Schmidt: Erlösung der Schrift – Zum Buchmotiv im Werk Clemens Brentanos. Wien 1991 (Passagen Verlag, 272 Seiten)

Die überbordenden Buchstabenmassen auf einen einheitlichen Geist zu beziehen, die schwarzen

Lettern dadurch handhabbar zu machen und lesenden wie schreibenden Subjekten die Illusion zu verschaffen, sie seien und blieben im Zentrum übersichtlicher Verhältnisse, wurde das ausdrückliche Programm der Hermeneutik Schleiermachers. Einigen der romantischen Autoren ist aufgefallen, daß etwas an diesem Programm des Verstehens sich selbst gründlich mißverstehet. Clemens Brentanos deliranter Zickzackkurs zwischen der Lust am Sich-Verlieren an das wilde Sein der Wörter und Buchstaben und der hingebungsvollen Suche nach dem einen Geist des einen heiligen Buches ist ein Tes/xt auf die Gültigkeit und Haltbarkeit von Gründen und Abgründen, von Geist, Geistern und Buchstaben. Von den schwarzen Löchern der um 1800 entstandenen Supernova hat auch eine der ‚Maximen und Reflexionen‘ Goethes ein diskursanalytisch aufgeklärtes Bewußtsein: „(Shakespeare findet) Gleichnisse, wo wir sie nicht hernehmen würden; zum Beispiel vom Buche. Die Druckkunst war schon über hundert Jahre erfunden, demohngeachtet erschien ein Buch noch als ein Heiliges, wie wir aus dem damaligen Einbände sehen, und so war es dem edlen Dichter lieb und ehrenwert; wir aber broschieren jetzt alles und haben nicht leicht vor dem Einbände noch seinem Inhalte Respekt.“

Manfred Schneider

Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik*

Ach, Gedichte

Nur allein der Mensch
 Vermag das Unmögliche:
 Er unterscheidet (. . .)

Unmöglich, diesem Werk gerecht zu werden. Gilt es doch eine Geschichte der Lyrik zu unterscheiden und zu würdigen, die auf mehr als zweitausend Seiten ein Panorama des lyrischen Sprechens zwischen 1770 und 1989 entwirft, ein Panorama, das zugleich die historischen Bedingungen dieses Sprechens (als Teil seiner Mitteilung) in den Blick faßt, die also Literaturgeschichte, Geistesgeschichte, Sozialgeschichte, Auslegungsgeschichte in einen breitgefächerten Diskurs aus Interpretation, Kommentar, Kritik, Polemik faßt. Es ist ein Werk, das die Summe aus langen Jahren wissenschaftlicher Arbeit zieht und somit auch die Krönung einer bewundernswert kreativen wissenschaftlichen Karriere bildet. Eine unmögliche Gerechtigkeit verlangte, diese Lyrikgeschichte in ihrem Facettenreichtum zu würdigen, in ihrem Glauben, ihren Obsessionen, ihren Erkenntnissen, in ihren vielen überraschenden, neuen Leseweisen.

Zunächst jedoch fordert dieses Buch dazu heraus, seine Thesen zu bedenken. Dies um so mehr, als die Ausgangsthese auf einer Überzeugung gründet, die sich, wie der Autor unterstreicht, radikal vom

Theorie-Zeitgeist unterscheidet. Es geht Kaiser darum, „den Gedanken des Individuellen zu befestigen und zugleich beweglich zu halten“ (I, II). Dieser Gedanke erhält im zweiten Band der Untersuchung das Profil einer Generalthese: „Alle Strömungen der Lyrik weisen auf eine gemeinsame Problemlage: den epochalen Angriff auf das Ich. (. . .) Allenthalben zeigt sich die gleiche epochale Signatur: die Bedrängung der Individualität durch Kollektive und Strukturen“ (II, 31). Systemtheorie und Poststrukturalismus, die das Individuum als epistemologische Leitgröße verabschieden wollen, erweisen sich aus dieser Sicht heute als Erben all der Geschichtsmächte, die das Subjekt seit seinem triumphalen Erscheinen in der Philosophie und Lyrik seit 1770 in Bedrängnis bringen. Kaiser begründet seine Ethik des Lesens nicht nur aus Solidarität mit dem von Massengesellschaften

* Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Bd. 1 Von Goethe bis Heine. Frankfurt/Main 1988. Bd. 2 Von Heine bis zur Gegenwart. Frankfurt/Main 1991.

und -gedanke marginalisierten (lyrischen) Subjekt; er sieht auch sein Programm durch die gleichen Gegenkräfte gefährdet. Es überrascht nicht, daß dieses Programm seinen Theoriebedarf gerne in temperamentvoller Auseinandersetzung mit neueren Tendenzen der Literaturwissenschaft erarbeitet. So ist sein Recht nicht zuletzt auch Recht vom Unrecht der Diskursanalyse oder Dekonstruktion.

Vergleicht man Kaisers Werk mit ähnlichen Unternehmungen der Vergangenheit und Gegenwart, mit den Lyrikgeschichten Emil Ermatings (1921/25), Johannes Kleins (1957), Rudolf Hallers (1967) oder Hans-Georg Kempers (1987 ff.), mit den Interpretationssammlungen Benno von Wiese (1959) oder Walter Hinderers (1983), dann ist man wirklich beeindruckt von so viel historischer Auflösungsge nauigkeit und theoretischer Aufklärung. Mit den sogenannten „Sozialgeschichten der Literatur“, die seit Mitte der siebziger Jahre erscheinen und als dickleibige Trugbilder ihres Anspruchs vor allem Belege für das etymologische Paradoxon *lumen a non lucendo* geben, kann sich Kaisers Unternehmen mühelos messen: Sein Buch bildet den Versuch einer umfassenden epochalen Darstellung aus einer Perspektive, aus einem theoretischen Konzept, zu dem sich vermutlich kein jüngerer Literaturwissenschaftler mehr berufen fühlt und in der Lage sieht.

Was aber erzählt die Geschichte, die Kaiser in mehreren hundert Gedichten erlauscht? Sie erzählt, was geschieht, nachdem, mit Hegel zu sprechen, der Geist im philoso-

phischen Wissen seine Geschichte abgeschlossen hat. Die Zeit hört nicht auf: Die Uhren ticken immer noch, und die Dossiers der Archivar schwellen weiter. Jetzt sprechen Gedichte also implizit und explizit von der „Bedrängung des Individuellen durch Kollektive und Strukturen“. Weil das Individuum, das als Träger der geschichtlichen Vernunft theoretisch die Freiheit als „höchsten Inhalt“ hat, diese Freiheit nur gegen den Widerstand der Welt und Gesellschaft erfassen kann, thematisiert sich das lyrische Sprechen im Zeichen dieser Gegenkräfte. Die Sprache des Subjekts kommt von Anfang an aus der Defensive. Seine Geschichte seit 1770 verläuft in Akten unablässiger Selbstbehauptung gegen die Zumutungen der Welt: Diese Geschichte kennt daher weder einen Fortschritt noch einen Rückschritt. Wie ist sie zu denken?

Kaiser eröffnet das Spiel auf eine theoretisch anspruchsvolle Weise, die nicht wenig von Friedrich Kittlers *Aufschreibesystemen 1800/1900* angeregt ist: Ausgehend von Schillers berühmten Distichon *Sprache* mit dem Pentameter „Spricht die Seele so spricht ach! schon die Seele nicht mehr“, entwickelt er aus dem Horizont der Klassik die Theorie dieser unmöglichen Seelensprache. Das „Erlebnisgedicht“ kann ersichtlich seine Künstlichkeit thematisieren, aber es beharrt darauf, künstlerisch eine Dimension des Erlebens zu artikulieren und sich damit „Möglichkeiten des lyrischen Sprechens“ zu erschließen. Tatsächlich aber gibt es auch nach Kaiser keine Unmittelbarkeit mehr zwischen Innerlich-

keit, Erleben und Sprache; wohl aber – und das ist sein entscheidender Gedanke – eine Rückwirkung der Dichter-Sprache des Erlebnisses und der Innerlichkeit auf das Subjekt (des Autors wie Lesers). Damit ist gegenüber Kittler, der die Sprachen des Gefühls und der Unmittelbarkeit als Code erfaßt, dessen Errichtung, Anwendung und Zirkulation analysiert, ein Rest von Authentizität gerettet: Das Erlebnis bleibt an der Produktion der Erlebnis-Sprache beteiligt, aber erst dieser Ausdruck entwickelt jene Kulturmacht, die es dann allen erlaubt, in die Erfahrung der Innerlichkeit einzutreten. Oder die es vielmehr *befiehlt*.

Mit bemerkenswerter Klarheit hebt nämlich Kaiser in diesem Zusammenhang hervor, daß Interpretationen als „Dekret der Texte“ (I, 55) zustandekommen. Dieses Dekret ist in Kraft, seit die Lyrik Goethes das Individuelle, das Seelische zu ihrem Programm gemacht hat. Aber darf sich, so mag eine Leser-Frage lauten, der Leser diesem Gesetz niemals entziehen? Soll er auf immer dem Kult der lyrischen Innerlichkeit dienen? Kann nicht auch ein Stück Freiheit gerade darin liegen, die Imperative des Individuellen zu vergessen? Darf sich nicht vielleicht das Lesen, mühsam wie es ist, seine eigenen Gesetze geben?

Kaisers Ethik des Lesens rechnet von vornherein mit Verlusten. Das folgt aus ihrer Logik der Geschichte. Immerhin verfügt auch diese Geschichte über eine (hermeneutische) List der Vernunft, die die Dichter als „exemplarische Menschen“ sagen läßt, was allen anderen zu sagen sonst nicht möglich

wäre. Dichter ragen als Helden aus einer kontinuierlich drohenden Katastrophe des Sprach- und Selbstverlusts heraus. Allerdings, so darf auch hier eingewendet werden, leitet die lyrische Selbstbehauptung ihr Recht nicht nur von den Bedrohungen ihrer Referenz (des Individuellen) her; das Individuelle eines literarisch sprechenden Subjekts unterliegt selbst einer Norm. Es darf sich nicht einfach die Sprache eines anderen lyrischen Individuums aneignen, sondern es darf die (von anderen erfundenen) Worte und Verse nur lesen als Repräsentation seiner im übrigen sprachhohnmächtigen Individualität. Denn zugänglich und reproduzierbar bleibt uns das Individuelle allein als Differenz und nicht als Substanz. Das macht Kaisers Darstellung zwar nicht explizit, aber es ist die *ratio* ihres Verfahrens, da sie ihre wichtigen Befunde in Vergleichen artikuliert und pointiert. Das „Erlebnisgedicht“ wird nicht wie in der Hermeneutik Diltheys oder Staigers unmittelbar durchsichtig auf eine Dichterseele; vielmehr stellt es ein Dokument zur Verfügung, eine Spur jenes Individuellen, das für sich allein nicht intelligibel (allenfalls: erfahrbar) ist. Denn da das Individuelle nicht in Ausnahmen existiert, sondern weil alles Existierende individuell ist, gibt es eigentlich genug davon.

Nur die Literatur und die Kunst erlauben es, auf eine nichttriviale und nicht-tautologische Weise über das Individuelle zu sprechen. Was könnten auch eine Philosophie oder eine Soziologie des Individuums anderes sagen, als daß das In-

dividuelle nur über Differenzen und Unterscheidungen beschrieben werden kann? Das ist auch prinzipiell die Methode von Kaisers Geschichte: Sie verarbeitet ihr riesiges Material in motivischen, formalen und thematischen Gruppen, in denen über exemplarische Interpretationen und Vergleiche immer wieder neue Verbindungen und Konstellationen hergestellt werden: etwa Goethe und Schiller, Bürger und Voß, Rückert und Platen, Claudius und Gotter, Mörike und Hölderlin, Goethe und Heine, Hölderlin und Schiller; im zweiten Band sind es dann beispielsweise C. F. Meyer und Hofmannsthal, Hofmannsthal und George, George und Benn, Benn und Brecht. Daneben finden sich auch immer wieder ausführliche monographische Kapitel voll überraschender Beobachtungen wie etwa das über Georg Trakl. Auf alle diese Figuren und Konstellationen legt sich indessen immer wieder der Schatten Goethes; auch im zweiten Band der Geschichte bleibt er der bei weitem am häufigsten zitierte Autor: zitiert um der Unterscheidung willen. Im Herzen dieses Unternehmens zur Rettung des poetisch Individuellen wirkt eine unerschöpfliche Kraft der Differenzierung. Es klingt wie ein perfides Argument: Aber die Feier der Dichtersubjekte verliert im Reichtum der Differenzierung

das verlorene Subjekt erneut. Das erscheint auch völlig plausibel: Das Drama des Individuums ist der Kampf um seine Eigenheit, seine *Wahrheit* ist jedoch die unendliche Differenz.

Erst am Ende ist also um der Gerechtigkeit willen und ein wenig gegen den Autor zu sagen, daß Kaiser ein wunderbarer Interpret ist, auch wenn ihm das Goethesche Interpretations-Dekret so unauslöschlich ins Herz geschrieben ist. Zuletzt entscheidet sich alles daran, was wie gesagt wird. Der Interpret und Historiker Kaiser ist kein Dekretist. Und diese Geschichte aus Interpretationen, die sich in einer überraschenden Wendung zu dem einst so befehdeten Adorno bekennt, läßt den Leser frei. Um so anregender und bewegender ist es, den Interpreten bei seiner Obsession zu folgen. Diese Liebe zur Lyrik und zur Interpretation hat durchaus altmodische Züge; allerdings wird in einer Kultur, die ihren Bedarf an Neuigkeiten nicht nur über Innovationen, sondern auch über Recyclings deckt, die Stunde solcher Liebe einmal wiederkehren. Für den Augenblick kann – in Übereinstimmung und in Opposition zum subjektfeindlichen (?) Zeitgeist – mit Goethe festgehalten werden: Das Unmögliche, nämlich die Erkenntnis durch Unterscheidung, hier ist's in überreichem Maße getan.

Ernst Behler

Barbara Naumann: „Musikalisches Ideen-Instrument“. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*

Nach der gängigen Auffassung ist die frühromantische Theorie der Kunst Poesie-orientiert, ja sogar Poesie-zentriert gewesen, und sicher war sie dies auch ihrem ursprünglichen Ansatz nach. Die Arbeiten der letzten Jahre über August Wilhelm und Caroline Schlegels Dialog *Die Gemälde* von 1799 sowie die stärkere Berücksichtigung der Schriften Wackenroders und Tiecks haben die Malerei als prominentes Medium der frühromantischen Ästhetik in Erscheinung treten lassen, was sich bei den Frühromantikern nicht nur in Analogien zwischen Poesie und Malerei, sondern ebenfalls in profunden Arbeiten zur Geschichte und Theorie der modernen europäischen Malerei zeigt. In der vorliegenden Studie wird der beachtliche Versuch unternommen, eine ähnliche Prominenz der Musik innerhalb der frühromantischen Theorie zu erweisen, ja diese als Urkunst, als Protokunst im Denken der Frühromantiker um 1800 hervortreten zu lassen. Dabei geht es nicht um den Stellenwert der Musik als eigener Kunstform innerhalb der frühromantischen Ästhetik, nicht um eine Musikästhetik, sondern um die Bedeutung des Musikalischen, des Paradigmatischen der Musik für die frühromantische Poetik und Ästhetik, ihren referenzlosen, ganz von der „Natur“ entfernten und ganz „Kunst“ gewordenen Charakter. Diese Aufgabe wird in drei Tei-

len ausgeführt, in denen (I) die „musikalisch berauschten Dichter“ (Tieck und Wackenroder), (II) der „musikalisch reflektierende Autor“ (F. Schlegel) und (III) der „musikalisch konstruierende Symphilosoph“ (Novalis) in Erscheinung treten. Eine interessante und informierende Lektüre tut sich auf, in der deutlich wird, warum die Musik im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur dominierenden Kunst für das ästhetische Denken wurde. Zahlreiche antizipierende Hinweise auf Nietzsche deuten dies bereits an. Die Monographie eröffnet Neuland, insofern es abgesehen von Ansätzen zur Behandlung dieses Themas eine gründliche Arbeit darüber noch gar nicht gibt. Freilich kommt die Schrift dieser Aufgabe nicht in allen Teilen gleicherweise nach. Sobald es ins Interpretatorische geht (das *Märchen von einem nackten Heiligen*, *Franz Sternbalds Wanderungen*) wachsen der Autorin die Flügel (und auch die Seiten des Buches), wogegen streng theoretische Sektionen eigentümlich karg ausfallen. Der kurze Abschnitt über Friedrich Schlegel kann nicht beanspruchen, der reichhaltigen Durchdringung der Thematik bei diesem „musikalisch reflektierenden Autor“ gerecht geworden zu sein. „Die Musik des Le-

* Stuttgart (Metzler) 1992.

bens fantasieren“ (KFSa 2, 283; 11, 161), oder: „Die Welt als Musik betrachtet, ist ein ewiger Tanz aller Wesen, ein allgemeines Lied alles Lebendigen, und ein rhythmischer Strom von Geistern“ (KFSa 18, 202) werden in der weit ausgreifenden Bedeutung dieser Feststellungen für das „Spielwerk der Welt“ und den damit verbundenen Begriff der absoluten Poesie gar nicht analysiert. Die musikalisch vielleicht begabteste und am meisten ausgebildete Gestalt der Frühromantik, Dorothea Veit, geb. Mendelssohn, kommt in dieser Schrift überhaupt nicht vor, und der wichtige Briefwechsel der Frühromantiker aus diesen Jahren (KFSa Bde. 23 und 24) wird nicht verwandt, obwohl die hier relevanten Teile seit 1985 und 1987 in kritischer Ausgabe vorliegen. Hier scheint die Schrift auf dem veralteten Forschungsstand Szondis stehengeblieben zu sein. August Wilhelm Schlegel wird keines eigenen Abschnitts für wert erachtet und fällt durch die Lächer dieser Schrift, die im Titel beansprucht, das Musikalische auch für die Sprachtheorie der Frühromantik untersuchen zu wollen. Der kapitale sprachphilosophische und musikalische Einsatz seiner Theorieformation in den *Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache* steht am Anfang der frühromantischen

Theorie, wenn man berücksichtigt, daß diese *Briefe* 1795 in Schillers *Horen* erschienen. Von Anfang an unterscheidet sich A. W. Schlegel deutlich von den transzendentalphilosophisch orientierten Gedankengängen seines Bruders und des Novalis durch einen eigenständigen Zugangsweg, nämlich durch seine Orientierung an der empirischen Tradition des Westens (Rousseau, Hemsterhuis, Condillac). Diese gleicherweise sprach- und musiktheoretischen Reflexionen A. W. Schlegels setzen sich in den Jenaer (1798/99) und Berliner (1801/04) Vorlesungen fort und finden dort nicht nur in profunden Beziehungssetzungen zwischen Musik und Lyrik, sondern auch in eigenen musikästhetischen Sektionen Ausdruck (*Kritische Ausgabe der Vorlesungen* I, 1989, 119-121, 366-382), worauf aber die vorliegende Schrift nicht eingeht.

Diese kritischen Beobachtungen ließen sich fortsetzen, worum es hier freilich nicht gehen kann. Hier kommt es vor allem auf die Feststellung an, daß von der Autorin ein ungemein wichtiges Thema für unser Verständnis der frühromantischen Theorie auf die Agenda gesetzt worden ist, das nicht nur in den Bereichen des Musikalischen und Sprachtheoretischen, sondern ebenfalls in dem einer Musikästhetik weiter ausgeführt werden sollte.

Rainer Baasner

Erk F. Hansen: Wissenschaftswahrnehmung und -umsetzung im Kontext der deutschen Frühromantik. Zeitgenössische Naturwissenschaft und Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*

In seiner umfangreichen Kieler Dissertation geht der Verfasser nicht von einem Begriff der »romantischen Naturwissenschaft« aus. Das ist gut so, denn diese Übertragung literatur- oder im weiteren Sinne kulturhistorischer Epochalisierung auf die Geschichte der Wissenschaften hat schon zu mancher Unklarheit geführt; noch besser aber ist, daß Vf. gerade den Prozeß der „Wahrnehmung und Umsetzung“ historisch zu rekonstruierender Wissenschaftsbestände im Denken und Schreiben Novalis' detailliert nachzeichnet und analysiert, das Ergebnis selbst aber nicht als Wissenschaft bezeichnet. So wird deutlich, daß die Herkunftsbereiche der konstitutiven Theoreme zwar die zeitgenössische Wissenschaft und Naturphilosophie sind, daß das Produkt des Verarbeitungsprozesses jedoch nicht mehr mit dem konsensfähigen zeitgenössischen Begriff von »Naturwissenschaft« zu fassen ist. Und doch stellen und erreichen die – mitunter nur fragmentarisch ausgeführten – Gedanken von Novalis in verschiedener Hinsicht einerseits einen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, begründen aber am Ende auch seine Poetologie.

Novalis' Auseinandersetzung mit der Wissenschaft wird als Prozeß beschrieben, in dessen Verlauf verschiedene Problemstellungen der

zeitgenössischen spätaufklärerischen Gelehrsamkeit nach und nach bearbeitet werden. Eine konzeptionelle Eigenständigkeit erreicht Novalis erst schrittweise, indem er sich durch Kritik von diesen Positionen entfernt. Vf. wertet zunächst Novalis' Aufzeichnungen (*Salinenschriften, Freiburger Naturwissenschaftliche Studien, Allgemeines Brouillon, Fragmente und Studien*) aus sowie das Curriculum der von ihm besuchten Bergakademie Freiberg (die Lehrpläne von Novalis' Lehrer Werner sind im einzelnen aufgeführt [S. 233–247]). Insofern erfaßt die Perspektive der Arbeit neben dem wissenschaftshistorischen auch den biographischen und sozialhistorischen Horizont. Die Folge ist ein großer Materialreichtum, den die methodisch kontrollierte Analyse zu eindrucksvollen Ergebnissen zusammenbindet. Ihren Fluchtpunkt bildet Novalis' Projekt der enzyklopädischen Totalwissenschaft, das sich aus der Tradition des „Universalgelehrten“ (439) nährt.

Die erste Hälfte der Arbeit stellt den Stand der Naturwissenschaft und -philosophie der Zeit dar. Daran werden die Teile hervorgeho-

* (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1350 Peter Lang Verlag) Frankfurt/M., Bern u. a. 1992.

ben, die Novalis rezipiert und gegebenenfalls produktiv weiterverarbeitet: Die Darstellung dieser Entwicklungen im Überblick nimmt zurecht fast die Hälfte der gesamten Arbeit ein. Deren erster Teil berücksichtigt folgende (im Bezug auf die konsensfähigen Formulierungen der nicht umfangreichen deutschen Wissenschaftsgeschichte thematisch fast vollständig zu nennenden) Bereiche aufklärerischer Naturwissenschaftsdisziplinen:

1. „Die Physik als Vorbild disziplinärer Binnendifferenzierung“ (Elektrizitätslehre, die Mechanik Lagranges, Optik und Akustik, Wärmelehre), 2. „Die Chemie als Modellfall eines Paradigmawechsels: Der Übergang von der Phlogistontheorie G. E. Stahls zur Verbrennungstheorie A. L. Lavoisiers“, 3. „Mathematik: Durchdringung und methodischer Ausbau der Analysis“, 4. „Technische Innovationen im Zeichen der beginnenden ›Industriellen Revolution‹“, 5. „Die Geologie als Wissenschaft in der Entstehung: ›Neptunisten‹ versus ›Plutonisten‹“, 6. Biologie: ›Präformation‹ contra ›Epigenese‹“, 7. „Medizin und Pharmazie: Die Reizpathologie J. Browns als duales Erklärungsmuster“. Der zweite Teil ist der Naturphilosophie gewidmet und beschreibt vor allem die Ansätze Kants, Fichtes und Schellings.

Für die Diskussion von Novalis' Rezeption dieser Wissensbestände ist vor allem die Frage leitend, ob sein Reflexionsvermögen „dem Stand der wissenschaftlichen Forschung um 1800 entspricht“ (S. 19), ob also seine anschließende Transformationsleistung ein Ergeb-

nis der Auseinandersetzung auf der ›Höhe der Zeit‹ ist. Dies kann weitgehend „bejaht werden“ (440), doch gibt es „Lücken einer selektiven Rezeption“ (S. 496), die Novalis nicht bewußt war. Diese unreflektierte Selektion prägt seine Theoriebildung; die ›WahrnehmungsfILTER‹ blenden vor allem Teile des naturwissenschaftlichen Diskussionsstandes aus, während „die philosophische Abstammung seines Naturbildes stärker gewirkt hat als die naturwissenschaftliche Herkunft“ (ebd.). Diese letztere Schlußfolgerung birgt natürlich keine neue Feststellung; der Weg jedoch, der zu ihrer wissenschaftshistorischen Fundierung führt, ist in der gewählten Anlage neu. Er fußt auf dem Anschluß an die wissenschaftshistorischen Bemühungen zur Aufklärung, zur Goethezeit und zur Philosophiegeschichte des frühen Idealismus. Von der Gegenstandsabgrenzung und von der Methode her profitiert die Arbeit von den zahlreichen interdisziplinären Studien, die in den vergangenen zwei Dekaden dem Zusammenhang von Literatur und Wissenschaftsgeschichte gewidmet wurden. In der Gegenüberstellung von historischer Wissenschaftsentwicklung, wie sie heute in der Wissenschaftsgeschichte modellhaft zusammengefaßt wird, und den Positionen Novalis' zeichnet Vf. dessen Selektionskriterien nach. Sie erlauben die Erklärung von Defiziten in Novalis' Theoriebildung, sowie schließlich das aus ihnen resultierende Fehlschlagen seines enzyklopädischen Projektes.

Der historische Untersuchungszeitraum ist naturgemäß eng zu fas-

sen, bedingt durch den frühen Tod Novalis'. Gleichzeitig bietet gerade dieser kurze Zeitraum – hier etwa 1795–1801 – „eine Zeit fruchtbaren Wandels“ (17) in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen oder zumindest die Folgen solcher Umbrüche. Dieser ›Wandel‹ (vor allem beschrieben als ›Spezialisierung‹ oder systemtheoretisch als ›Binnendifferenzierung‹) bildet die aus dem heutigen historischen Forschungsstand hergeleitete Folie einer „zerbröckelnden“ (440) älteren ›Universalgelehrsamkeit‹, vor der anschließend die Syntheseveruche Novalis' analysiert werden.

Im zweiten Teil der Arbeit erfolgt die Analyse des Hardenbergschen Gedankengebäudes – soweit von einem solchen überhaupt gesprochen werden darf –; angesichts seiner nur teilweisen Ausführung spricht Vf. einschränkend „vom möglichen Grundriß dieses ›Plans‹“ (440). Prägend für die erste Entwicklungsstufe (*von den philosophischen Studien über die Vermischten Bemerkungen bis zum Allgemeinen Brouillon*) ist die horizontale (auf Hemsterhuis-Studien gestützte) und vertikale (von Plotin angeregte) „Vernetzung“ (430) der Wissenschaft und ihre wissenschaftstheoretische Ansiedlung in einer „Nische zwischen (noch) einheitlichen wissenschaftlichen Prinzipien und einer (schon) fortschreitenden disziplinären Spezialisierung“ (440). Dabei stelle sich die Frage, ob Novalis im Verlaufe seines Versuches, „den Wissenschaften ein neues Ideal der Kooperation zu erschließen [...]“ nicht schon früh eingesehen habe, „daß [...] es ein universales Lösungs-

mittel nicht geben konnte [...]“ und daß „das Brouillon [...] der bereits in der Projektierung gescheiterter Versuch der Verwirklichung eines solchen Ideals ist?“ (438).

Vf. bezeichnet Novalis' unfizierendes Konzept als „Transzendierung der Wissenschaften“ (424) und bringt damit die gegenüber zeitgenössischer Wissenschaftlichkeit differente Qualität des Konstruktes auf den Begriff. Dabei bleiben jedoch die Elemente dieser Wissenschaftlichkeit in der ersten Fassung (bis zum *Brouillon*) erstaunlich präsent: die wissenschaftliche Methode, angelehnt an traditionelle Systematik (vgl. 430) und Erfahrungswissen wird gründlich reflektiert, jedoch neben der „Beachtung der Gesetze der Logik [...]“ ein gleichwertiger Anteil an „Fantastick“ (431) eingefordert. Dem Menschen kommt darin die Rolle des „Mittlers“ (432) zu, der durch eine ihm eigene, als analog zum Aufbau der Natur gedachte Denk- und Wahrnehmungskonstitution die Sprache zur Naturbeschreibung findet. Die Struktur für ein Zeichensystem, das diese Beschreibung zusammenhält, liefern letztlich Mathematik und Philosophie.

Das Scheitern dieses ersten Syntheseveruches motivierte Novalis zu einer Überarbeitung seines Konzeptes, wozu ihm freilich von 1799 an nur noch kurze Zeit zur Verfügung stand. Charakteristisch für diese Phase ist die Reduktion des ›wissenschaftlichen‹ Anteils an seinen Arbeiten und die im Gegenzug zunehmende Integration poetischer Versuche. Sie stehen nun

gleichberechtigt neben den philosophischen Studien. Die Rudimente der mechanistischen Naturwissenschaft treten in beiden zurück und weichen einem immer stärker transzendierenden Naturbild, dem nun ein „intern“ (444) organisch gefaßter Naturbegriff zugrunde liegt. Im Prinzip bestreitet Novalis in dieser Entwicklung die wissenschaftliche Beschreibbarkeit von Natur: „Die Natur ist ein Ganzes – worin jeder Theil an sich nie ganz verstanden werden kann“ (Zitat 446). Die Darstellbarkeit dieses ›Ganzen‹ der Natur wird in poetischen Bildern geleistet, wo sie nicht mehr in philosophischen Begriffen gelingt. Novalis' älterer Plan, eine generalisierende Sprache auf der Basis der Mathematik zu entwickeln, spielt darin nur noch eine untergeordnete Rolle (453/456 ff.). Statt der physikalischen Mechanik werden der – durch die Arbeiten Ritters empfohlene – Galvanismus sowie die Sauerstoffchemie in größerem Umfange adaptiert.

Abschließend seien die besonderen Leistungen der Arbeit auf zwei Gebieten noch einmal hervorgehoben: die minutiöse Beschreibung und Analyse einzelner Stellen aus Novalis' Schriften, in denen jeweils

vom Vf. genau bestimmte Elemente aus dem wissenschaftlichen historischen Kontext der Zeit aufgegriffen werden. Weiterhin ergibt die Summe dieser Aufnahmen ein vorher unerreichtes differenziertes Bild des Kenntnisstandes und der Art der Theoriekonstruktion bei Novalis. Durch diese über sozusagen in drei Stufen (1. Quellenbestand; 2. dessen selektive Rezeption; 3. eigene Konstruktion) verlaufende Rekonstruktion erreicht Vf. die Situierung des Novalis im umfassenderen Modell des historischen Differenzierungsprozesses der Wissenschaften und Philosophie, ohne daß das zugrundegelegte Modell die Wahrnehmung einzelner Entwicklungsschritte und sogar kontingenten historischen Materials ausgeschlossen hätte. Novalis Denken, und gleichzeitig das, was später auch auf andere Akteure bezogen ›romantische‹ Naturwissenschaft genannt wurde, erscheint als eine durchaus konstruktive Folge einerseits der Krise der Paradigmen in den entstehenden Disziplinen und andererseits des Widerspruchs zwischen der erfahrungsgebundenen naturwissenschaftlichen Ausbildung im Beruf und der Wende der Naturphilosophie zum Idealismus.

Totengespräch

Bairisches Idiotikon – oder – rund um einen Hecht

Ein Münchner Geistergespräch im Weinhaus Junemann

Aufgezeichnet von Klaus Lindemann

Das Gespräch fand – im dritten Jahr der Regierung König Ludwigs I. – am Aschermittwoch, dem 19. 2. 1828 in der Weinwirtschaft des Franz Junemann in München statt. Letzterem verdanken wir den vermutlichen Wortlaut des Gesprächs, das er – der Bedeutung der Teilnehmer wegen – in den – für ihn – entscheidenden Phasen zwischen dem Auftragen der Fastenspeise und dem Spülen der Gläser – man sagte dem Frankenwein wacker zu – auf einem Bestellblock festgehalten hat (ursprünglich: Bayerisches Staatsarchiv 37265 – 28 – II – 19 – verschollen). Bestätigt werden diese – nicht immer ganz zuverlässigen – Mitschriften grosso modo durch das allerdings erst ca. 100 Jahre später publizierte Tagebuch eines der Gesprächsteilnehmer. (5).

Bei Tisch präsiidierte:

- (1) *Friedrich Thiersch*, Hofrat, Professor für Alte Literatur, Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften; mit seinen zahlreichen Veröffentlichungen zur Antike wie zur Reform von Universität und Schulwesen in Bayern: „*Praeceptor Bavariae*“; dem *Athenäum* posthum verbunden als Leiter der Erziehungsanstalt „*Athenäum*“ für junge Griechen in München (1815–1818). Förderer von (85).

Ihm zur Rechten:

- (2) *Joseph Freiherr von Hormayr v. Hortenburg*, Publizist, Historiker, Diplomat, Direktor des Geheimen Hausarchivs in Wien. Intimfeind Metternichs, deshalb ab 1828 in Diensten des Bayerischen Königs; Verfasser u. a. des *Österreichischen Plutarch* in 20 Bänden, Wien 1907–1914; „nach Worten, die er selbst brauchte, eine Hausknechtsnatur, und eine Hand, die früher in einen weichen Tisch Löcher schlug, im Verein mit Nerven einer hysterischen Frau“ (Schmellers „Tagebuch“ am 11. 3. 1827).
- (3) *Johann von Delling*, Appellationsrat, Professor für Geschichte an der Universität Landshut und (später) München, Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften; einzige bekannte Veröffentlichung: *Beyträge zu einem bairischen Idiotikon*, 2 Theile, München 1820.
- (4) *Konrad Mannert*, Hofrat, Professor für Geschichte und Statistik an der Universität Landshut und (später) München; Verfasser u. a. einer

10bändigen *Geographie der Griechen und Römer* sowie der *Älteste(n) Geschichte Bojariens und seiner Bewohner, aus den Quellen entwickelt*, Sulzbach 1807.

Thiersch zur Linken:

- (5) *Johann Andreas Schmeller*, Oberlieutenant, Dr. h. c., Privatdozent für alte deutsche Sprache und Literatur, Aushelfender Professor für deutsche und lateinische Sprache im Cadettencorps, Außerordentliches Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften; Verfasser bzw. Herausgeber des *Bayerischen Wörterbuchs* in 4 Theilen (1827–1837) und eines *Tagebuchs in literarischer und moralischer Rücksicht* (1801–1852).
- (6) *Heinrich Siegmund Edler von Kerstorf* (Chaim Salomon Pappenheimer), Bankier, Heereslieferant, Besitzer des aufgelassenen Klosters Andechs; Verfasser von: *Über die Klagen der Zeit, nebst einigen Vermerken über das Bankprojekt in Baiern*, München 1822. Förderer von (5).
- (7) *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling*, Geheimer Rat, Professor für Philosophie an der Universität München, Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Direktor der Akademie der Bildenden Künste; Verfasser zahlreicher Philosophischer Schriften. Förderer von (5).

Zunächst anwesend: (1), (2), (3), (4), (5).

Schmeller: Wer ist eigentlich auf die Idee gekommen, unsere Zusammenkunft ausgerechnet anlässlich eines Fischfraßes anzusetzen?

Mannert: Haben Sie nicht auch vor zwei Jahren den königlichen Revers von wegen Nichtteilnahme an geheimen Gesellschaften unterschrieben?

Thiersch: Lieber Schmeller, Sie haben doch vor nur drei Monaten selbst verlangt, die regelmäßigen Sitzungen zum Reihum-Vorlesen aufzugeben.

Schmeller: Ja, weil ich keine Lust habe, Vorträge zu schmieden, bloß um sitzen zu können.

Mannert: Heute will ja wohl hoffentlich niemand einen Vortrag halten, obwohl, bei Geheimem Rat von Schelling weiß man nie . . .

Delling: Außerdem ist heute einer der von Seiner Majestät wieder belebten kirchlichen Feiertage, und da bietet sich uns doch die Möglichkeit, dem König unsere religiöse Gesinnung zu manifestieren. Wenn wir schon nicht das Aschenkreuz tragen, versammeln wir uns doch – ganz frühchristlich im Zeichen des Fisches . . .

Thiersch: Und außerdem beobachten wir damit den Fast- und Abstinenztag . . .

Delling: Trotzdem muß Fisch aber schwimmen . . .

Thiersch: Daran läßt es Junemann mit Sicherheit nicht fehlen. Herr Schmeller, es ist sicher nicht schlecht, daß auch Sie unter den genannten Perspektiven an unserem Aschermittwoch-Treffen teilneh-

men. Oder waren Sie heute morgen in der Kirche, um sich das Aschenkreuz zu holen?

Schmeller: Herr Hofrat wollen doch bitte nicht meine Loyalität gegenüber der Wiederbelebung der Religion durch unseren erlauchten König in Zweifel ziehen; auch wenn ich für mich nach wie vor in Anspruch nehmen darf: „Wo ist der Priester, der mir Ernsteres sage, als was ich selber tief im Busen trage.“

Hormayr: So in Versform mag Ihr Bekenntnis hingehen, Herr Lieutenant. Ich fürchte aber, der König hat ganz recht, wenn er allen Aufgeklärten in der katholischen Religion mißtraut. Haben sie sich doch durch Abwerfung des römischen Klappzaunes zugleich auch vom Christentume selbst emanzipiert. Der freigewordene und doch nicht evangelisch gewordene Katholik ist schlimmer und schlimmer daran, als man glaubt, weil er nicht wie der Protestant das Evangelium behält, sondern gleich alles als Trug und Täuschung über Bord wirft.

Thiersch: Nun aber genug über die heiklen Religionssachen! Der kirchliche Teil des Tages ist ohnehin vorüber. Wir sollten uns in Erwartung seiner geschuppten Fastenfreuden doch lieber freundlicheren Dingen zuwenden.

Mannert: Ganz recht. Außerdem muß Fisch ja auch schwimmen. Junemann, wo bleibt der versprochene gute Tropfen aus Franken?

Junemann: Bitte meine Herren, sehr zum Segen, aus den neuen Provinzen am Main!

Delling: Sehr wohl, das gibt Gelegenheit, unserem lieben Schmeller zur vorteilhaften Rezension seines ersten Bandes in den Göttinger Gelehrten Anzeigen zu gratulieren.

(Beifällige Zustimmung der übrigen Anwesenden)

Hormayr: Meine Herren, als Wahl- und Neu-Bayer bin ich da nicht ganz im Bilde.

Thiersch: Wie sollten Sie, eben aus Wien zu uns Geflüchteter, auch wissen, daß Herr Schmeller mit Allerhöchstem Beifall eben den ersten Band seines großen Bairischen Idiotikons herausgebracht hat.

Schmeller (wehrt ab): Immerhin hat Herr Appellationsrat von Delling bereits vor acht Jahren „Beyträge zu einem bairischen Idiotikon“ veröffentlicht.

Delling: Aber inzwischen habe ich mich ganz auf die Historie geworfen.

Schmeller: Auf jeden Fall freut es mich, daß auch unsere norddeutschen Brüder erkannt haben, daß mein Sammeleifer nicht nur jedem bayerischen Landsmann, sondern auch jedem Deutschen eine bisher nicht zugängliche Vorratskammer seiner reichen Sprache aufgetan hat. Damit eröffnet sich – in aller Bescheidenheit – ein Bildersaal, der jedem Beobachter Lust und Beruf machen sollte, das in der Sprache sich ausdrückende mannigfache Berufsleben in mancher seiner Nacktheiten zu schauen.

Hormayr: Letzteres ist allerdings wiederum eine sehr lustvoll aufgeklärte Auffassung von der Sprache, die sich seit Karlsbad wohl auch hier in Bayern nicht gar so nackt präsentieren darf.

Mannert: Der Wiener sieht's halt immer zweideutig. Aber, was mich sehr viel mehr erstaunt, lieber Schmeller, ist Ihre Anordnung des Materials. Ich denke das ABC ist noch immer das überzeugendste System.

Schmeller: Nun, freilich, wenn man immer nur aufs Gedruckte schaut. Aber in meinem Falle habe ich es doch mit einer Sammlung von Ausdrücken und Aussprüchen zu tun, die in ihren Formen selten so fest und bis auf den letzten Buchstaben geregelt dastehen als das bei denen der vollkommen fixierten Schriftsprache der Fall ist. Wie wollen Sie ein Wort mit den unterschiedlichen Vokalfassungen alphabetisch einordnen? Sie finden zum Beispiel Mayrhofen, Mayerhofen, Maierhofen und auch Mairhofen durchaus gebräuchlich.

Mannert: Ja, ja, aber daß der Vokal oder Diphthong bei Ihnen immer erst nach dem oder den ihm folgenden Konsonanten der Stammsilbe Berücksichtigung findet, verwirrt doch nur. In Vorfreude auf unsere heutige Zusammenkunft, suchte ich gestern nach dem „Hecht“ und fand ihn in Spalte 1048, zehn *hinter* dem „Hobel“!

Schmeller: Das macht, auf die Konsonanten bezogen, aber doch durchaus Sinn. Sie mögen mir glauben, welches Kopf- und Magenweh es mir bereitet, die vielen widersprechenden Bedeutungen desselben Ausdruckes unter einen systematischen logischen und etymologischen Hut zu bringen, und das bei einem Material, das zumindest noch für zwei weitere Bände reicht.

(Inzwischen sind Kerstorf und Schelling eingetreten)

Schelling: Wir kommen da wohl gerade recht, wenn die Herren sich über ein System unterhalten und dabei auch hoffentlich nicht zu spät zu Tische wie zu Fische. Aber die Herren wissen ja, daß es mit Herrn von Kerstorf immer noch etwas unter vier Augen zu besprechen gibt, was letztlich der ganzen Akademie zugute kommt.

Thiersch: Freilich, aber nun endlich zu unserem Hecht, Junemann, Sie können servieren.

(Während Junemann einen kapitalen Hecht und andere Speisen aufträgt)

Schelling: Gerade das, mein lieber Thiersch, paßt nun wieder ganz ausgezeichnet in ein System. Denn bekanntlich findet sich der Beweis eines jeden Systems nicht bloß im Allgemeinen, sondern immer durch die wirkliche Ausdehnung seiner Prinzipien auf alle möglichen Probleme und das heißt nichts anderes als durch die Tat. Herr Thiersch, bitte machen Sie doch den Anfang mit unserem prächtigen Tier.

Thiersch: Danke, danke, lieber Schelling, aber da bleibt, da Sie es nun einmal so ins Grundsätzliche ziehen, immer noch die systematische

Frage zu klären, wie ich denn zur Tat schreiten soll. Junemann, beim Kopf oder beim Schwanz?

Delling und *Mannert* (fast gleichzeitig): Junemann, und bitte gleich noch eine Karaffe Ihres vorzüglichen Franken!

Schelling: Junemann wird mir recht geben, daß es ganz gleich ist, ob Sie den Fisch vom Kopf oder vom Schwanz angehen, denn für den systematischen Denker ist das eine ohne das andere eben nicht denkbar. Es ist schließlich gleich, ob Sie von der Natur auf den Geist oder vom Geist auf die Natur gehen, vulgo also auch, ob vom Schwanz her zum Kopf oder vom Kopf abwärts zum Schwanz. Was Sie also auch tun, lieber Thiersch, Sie fallen mit Ihrer Tat nicht aus dem System.

Mannert (leise zu *Delling*): Wenn der eingebilddete Affe uns nun nicht auch noch die Kartoffeln und die Buttersauce aus dem System deduziert! (laut): Junemann, für uns noch einen Franken!

Thiersch (*entschlössen mit einem Schwanzstück zur Tat schreitend*): Dem Freiherrn von Hormayr dürfte es überdies egal sein, wenns nur ein bayerischer und kein österreichischer Hecht ist.

Hormayr: Gar so eng seh' ich's nicht, auch wenn mirs in einer bayerischen Aschermittwochsgesellschaft wohler ist als in den frommen Konventikeln der Hofburg.

Kerstorf: Wo ohnehin Metternich als einziger Hecht in einem trüben Karpfenteich herumschwimmt, seit er die Heilige Allianz geschaffen. Da wird es dem Freiherrn gleich sein, ob er ihn vom Kopf oder Schwanz angehen kann.

Thiersch: Gut, gut, ob gelb-schwarz oder weiß-blau, am Aschermittwoch ist eh alles grau. Da stehen wir genau auf der Scheide zwischen mehr Aufklärung und mehr Religion, wie ohnehin seit dem Regierungsantritt unseres Königs. Entsprechen wir seinen Wünschen also wenigstens im Hinblick auf die Fastenzeit und lassen unseren Fisch endlich auf die Runde gehen.

Delling: Kann allem zustimmen, was Sie sagen, Herr Hofrat, nur selbst der Aschermittwoch färbt nicht alle Unterschiede grau ein. Bis heute ist nämlich ein Negerkopf durchaus nicht so organisiert, daß er sich mit einem weißen Gelehrtenkopf vergleichen könnte.

Kerstorf: Das ist allerdings eine ganz unerwartete Wendung unserer Betrachtungen. Ich dächte, mit der Aufklärung, aber zugleich auch selbstverständlich mit der Neubelebung der Religion in unserem Königreich wären solche Urteile zumindest von unserem Tisch.

Mannert: Da möchte ich doch eher dem Kollegen von *Delling* beipflichten. Ich erinnere, daß ich bereits vor 15 Jahren in *Bertuch's Journal* ganz unwiderleglich dargetan habe, daß schon der total verschiedenen Rassen wegen nicht aller Menschen Vorfahren auf Noahs Kasten können spazieren gefahren sein.

Schelling: So kann man allerdings nur reden, wenn man die Geschichte, wie eben die Herren, vom Standpunkte der Statistik her betrachtet.

Ich für meine Person glaube sehr wohl, daß sich die Bibel in allen Punkten recht gut auch vom wissenschaftlichen Standpunkte aus bekräftigen läßt. Allerdings, meine Herren, muß man den ganzen Stand der historischen Daten überblicken, wenn man über dergleichen, Noahs Kasten wie die Neger, nicht in den Tag hinein schwätzen will.

Delling: Darf ich wohl mit aller Bescheidenheit darauf hinweisen, daß der Kollege Mannert wie ich von Allerhöchster Stelle durchaus für würdig befunden wurden, als Professoren für Geschichte und Statistik an hiesige Universität berufen zu werden.

Schelling: Sagen wir lieber von Landshut mit übernommen. Aber ich will Ihnen Ihr statistisches oder besser statisches Wissen auch gar nicht bestreiten; nur sieht man eben, welche fatalen Fehlurteile entstehen, wenn man die Geschichte vom statistischen und nicht vom philosophischen Standpunkt aus betrachtet. Da erkennt man tatsächlich nur den einzelnen Negerkopf und den begrenzten Platz auf Noahs Kasten. Ich glaube demgegenüber vielmehr zeigen zu können, daß einmal alle Menschen zur Negerform herabgesunken gewesen, nur daß die Neger darin verblieben sind, die Europäer hingegen sich wieder darüber erhoben haben. Mit Rücksicht auf Herrn Thiersch darf ich das, da es für die beiden Herren mir gegenüber wohl doch zu tief liegt, wohl auch noch durch ein philologisches Datum beweisen. So haben etwa die Griechen in einem traditionellen historischen Gefühl ihre Vorfahren *πελασγοι*, d. h. *πελ-αργοι*, also die Schwarz-Weißen genannt, denn *πελός* hat altgriechisch schwarz, *αργός* weiß geheißen, weshalb bekanntlich auch der Storch von den Griechen der Schwarz-Weiße genannt wird.

Thiersch: Ich möchte doch sehr bezweifeln, ob dem alten *πελός* eine solche Bedeutung beizulegen ist.

Mannert: Wenn es das nur wäre; aber da sieht man, zu welchen Spekulationen, oder für Herrn von Schelling sind das ja alles gleich Systeme, sich die Philosophen heute versteigen. Erst beweisen sie aus dem Storch den Kontrast der Farben, was sie in die griechische Philologie führt; von dort springen sie rasch in deren Mythologie, um von dort flugs auf die verschiedenen Rassen zu schließen und diese dann auch noch in ein weltgeschichtliches Auf und Ab von weiß und schwarz und wieder zurück zu weiß hineinzuzaubern.

Schelling: Wenn schon, Herr Mannert, das Ganze umgekehrt. Übrigens das Letzte nennt man in der Wissenschaft heute Dialektik.

Delling: Davon habe ich auch schon gehört, aber nun wissen wir wenigstens, daß das Ganze ein horrender Unsinn ist, wenn auch selbstverständlich mit System.

Schelling: Ich spreche mit Hofrat Mannert und nicht mit Ihnen.

Delling: Und ich nicht mit Ihnen.

Schmeller: Darf ich wohl zur Begütigung der Herren ein kleines Gemeinsames festhalten? Sie berufen sich alle auf Quellen – und die sind

am Ende doch besser als alle darauf getürmten Geschichtskunstwerke oder Systeme, die ohnehin oft mehr an Romane erinnern.

Schelling: Das, mit Verlaub, ist nun wieder ganz vom Standpunkte des Sammlers gesprochen, den Sie, lieber Schmeller so vortrefflich repräsentieren. Aber, um es noch einmal auf den Punkt zu bringen, derjenige versteht weder etwas von der Geschichte, noch allerdings auch von der Philosophie, der glaubt, alles aus statistischen Berechnungen, uralten Bilderschriften oder gar vom bloßen Ansehen geschichtlich beurteilen zu können. Herrn Dellings Negerkopf und Herrn Mannerts Kasten sind dafür allzu sprechende Beispiele. Ich expliziere diese tieferen Zusammenhänge gerade in meiner Vorlesung über das System der Weltalter.

Mannert: Im Moment bin ich mehr an unserem Hecht und guten Tropfen interessiert als an einem Compendium Ihrer Vorlesung.

Schelling: Ich dachte, den Hecht hätten wir inzwischen weidlich ausgeschlachtet.

Delling: Philosophisch ja, aber praktisch haben wir ihn noch nicht einmal gewendet.

Schelling: Dabei dürften Sie nicht viel Neues entdecken, das ließe sich zur Not auch ohne philosophische Dialektik einsehen.

Mannert: Dann ist auch dieses Problem nicht viel tiefer, wie Sie zu sagen pflegten, als Ihr Eindringen in das System der Weltalter, bei dem Sie, wie man hört, auch nicht weiter in das Alphabet eingedrungen sind, als bis zu den ersten drei Buchstaben.

Thiersch: Vorhin, Herr Mannert, haben Sie dem Kollegen Schmeller aber noch erklärt, das ABC sei für Sie das überzeugendste System.

Hormayr (schlägt mit der Faust auf den Tisch, daß die Gläser tanzen): Da wäre ja selbst Schmellers Idiotikon intelligenter angelegt!

Schmeller und Schelling (fast gleichzeitig): Wie darf ich das verstehen?

Mannert: Herr von Schelling gelangt bei seiner Einteilung der Weltalter jedenfalls nicht über ein a, b und c hinaus.

Schelling: Vielleicht sagen Sie freundlicherweise noch dazu, daß ich es im Unterschied zu Ihnen mit gewissen Inhalten verbinde.

Mannert: Doch, gleich: da gibt es also eine zeitlose Zeit vor der Schöpfung – a – die Zeit der Schöpfung und ihres allmählichen Unterganges – alles unter b – und dann wieder eine zeitlose Zeit nach der Schöpfung – c –.

Schelling: Vulgo kann man es und Weinberauscht so gelten lassen.

Mannert: Vom Standpunkte des Historikers jedenfalls kaum als System zu gebrauchen. Wie wollen Sie überhaupt wissen, was vor oder nach der Zeit war oder sein wird?

Schelling: Könnten Sie, wenn schon nicht dialektisch, so aber zumindest logisch denken, würden Sie eine so blöde Frage hier selbst angesichts des Frankenweins nicht stellen. Vor der Zeit und nach der Zeit ist logischerweise und auch nach den Gesetzen der Dialektik eben keine Zeit.

Delling: Sie sind zwar Direktor der Akademie, aber noch immer kein Herrgott!

Mannert: Nein, nein, Herr Kollege, den hat der Herr Geheime Rat längst auch schon dialektisch bewältigt und als Vater – a –, Sohn – b – und Geist – c – auf sein kleines abc reduziert; Gott und Herrn von Schellings Weltalter alles dasselbe!

Schelling: Manche Teilnehmer an diesem Essen scheinen sich immer noch auf Noahs Kasten zu befinden oder nur weiße Neger zu sein.

(Wütende Reaktion Dellings und Mannerts, der den Wein umstößt)

Thiersch: Inzwischen frage ich mich dasselbe, was Herr Schmeller ganz zu Beginn angesprochen hatte; was uns nämlich wohl bewogen hat, uns ausgerechnet zum Aschermittwoch zu versammeln. Das machen wir auf keinen Fall noch einmal!

Danach löste sich die Gesellschaft rasch auf, während sich Appellationsrat von Delling und Hofrat Mannert im vorderen Gastraum noch länger über den „eingebildeten Philosophen“ Luft machten.

Johann Andreas Schmeller hat – das Treffen bilanzierend – unter dem 20. Februar 1828 in sein Tagebuch eingetragen: „Welch ein eingebildetes, unverträgliches Volk sind doch die Gelehrten.“ Überdies gingen seine Vorstellungen von gepflegten Tischgesprächen und angenehmen Tischpartnern auf Höheres und Höhere hinaus. In acht Distichen hat er sie wenig später ebenfalls seinem Tagebuch anvertraut:

13. März 1829

Wiedergegeben mir selbst und der einsam traulichen Zelle
 Nach den Geschäften des Tags sitz ich am lodernden Herd.
 Koche mir selber zum Mahl nicht Rüben, aber Kartoffeln;
 Und sie schmecken wie einst die, so die Mutter gekocht;
 Und bei'm köstlichen Schmaus gewürzt durch die schönste Erinnerung

Tafle ich seelenvergnügt, stolz wie ein König und frey,
 Bin mir selber genug, es verlangt mich nach keiner Gesellschaft,
 Auch ein König nur schickte zum Könige sich.
 Horch, da schellt an der Thür des Cotta geschäftiger Läufer,
 Und es kommt zu mir – Ludwig mein König herein.
 Nimmt gleich Platz am bescheidenen Tisch und koset vertraulich
 Wie mit dem Menschen der Mensch, schließt mir sein Innerstes auf.

Welche Glut des Gefühls und welche Tiefen der Seele!
 Konnten auf frostigen Höhn solche Gewächse gedeih'n?
 Groß bist du, o mein Gast, als König, größer als Mensch noch
 Hast zu Zepter und Schwert billig die Leyer gesellt.

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Ernst Behler, University of Washington, Comparative Literature
GH-32, Seattle, Wash. 98195, (U.S.A)

Dr. Andreas Böhn, Universität Mannheim, Lehrstuhl Neuere Germani-
stik I, 68131 Mannheim

Prof. Dr. William Stephen Davis, Dep. of Germanic and Slavic Languages,
4096 Jesse Knight Humanities Building, Brigham Youth University,
Provo, Utah 84602, (USA)

Prof. Dr. Philippe Forget, 40, rue de Bois, F-75019 Paris

Prof. Dr. Manfred Frank, Universität Tübingen, Philosophisches Semi-
nar, Bursagasse 1, 72070 Tübingen

Werner Hamacher, Johns Hopkins University, Department of German,
245 Gilman Hall, 3400 N. Charles Street, Baltimore MD 21218-2690,
(USA)

Prof. Dr. Gerhard vom Hofe, Hubstraße 43 a, 69190 Walldorf

Prof. Dr. Jochen Hörisch, Hostackerweg 15/1, 69198 Schriesheim/
Altenbach

Prof. Dr. Friedrich A. Kittler, Humboldt Universität zu Berlin, Fachbe-
reich 8 Kunst- und Kulturwissenschaften, Unter den Linden 6-8, Be-
rlin

Dr. Klaus Lindemann, Friedrich-Küch-Str. 22, 45136 Essen

Manfred Schneider, Universität Essen, Fachbereich Literaturwissen-
schaft, Postfach 10 37 64, 45037 Essen

Uwe Steiner, M. A., T 6, 2, 68161 Mannheim

Prof. Dr. Reiner Wild, Universität Mannheim, Seminar für Deutsche
Philologie, Postfach 10 34 62, 68131 Mannheim

Priv. Doz. Dr. Rainer, Baasner, Kolberger Str. 7, 53175 Bonn

In eigener Sache

Einladung zum Abonnement

Der konsequente Empirismus endigt mit Beiträgen zur Ausgleichung der Mißverständnisse oder mit einer Subskription auf die Wahrheit.

Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragment 446

Die Wahrheit können Sie nicht subskribieren, wohl aber

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

Abopreis: DM 38,-, Einzelverkaufspreis ab Band 2: DM 46,-

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer Buchhandlung.

Hinweise für die Autoren

Bitte schicken Sie die Manuskripte an:

Verlag Ferdinand Schöningh
Jühenplatz 1
33098 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare können wir keine Gewähr übernehmen. Eine Zeitschrift oder Kopie Ihres Beitrags sollten Sie selbst sicher verwahren.

Die Manuskripte sollen folgendermaßen eingerichtet sein:

1. Unterstreichungen bedeuten Kursivsatz, doppelte Unterstreichungen gesperrter Satz (nur in Zitaten, nach Vorlage).

2. Im Text:

Zitate in doppelte Anführungszeichen

Größere Zitate (mehr als 3 Zeilen) und Verse einrücken. Sie werden in kleinem Druck gesetzt; eine weitere Kennzeichnung entfällt.

Auslassungen oder eigene Zusätze im Zitat: [].

Hochzahlen (für Anmerkungen) ohne Klammer hinter den schließenden Anführungszeichen, und zwar vor Komma, Semikolon und Doppelpunkt, aber hinter dem Punkt.

3. Fußnoten:

Alle Anmerkungen fortlaufend durchnummeriert am Schluß des Manuskriptes. Hochzahlen ohne Klammer oder Punkt.

Literaturangaben in folgender Form:

a) Bücher

- Monographien: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. Ort Jahr, Band, Seite.
- Editionen: Vorname Zuname (Hrsg.), Titel, Ort Jahr, Seite.

b) Artikel

- in Zeitschriften: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Zeitschriftentitel Bandnummer, Jahr, Seite.
- in Sammelwerken: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Titel des Sammelwerks, hg. von Vorname Zuname. Ort Jahr, Band, Seite.

Bei wiederholter Zitierung desselben Werkes: Zuname des Verfassers (Anm. XXX), S. x.

4. Abkürzungen:

Zeitschriftentitel u. dgl. möglichst nach dem Verzeichnis der 'Germanistik' u. ä.

S. = Seite

hg. v. = herausgegeben von

von Auflagenziffer vor der Jahreszahl hochgestellt



5. Korrekturen:

Der Verlag trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße und behält sich vor, den Verfassern die Mehrkosten für Autorkorrekturen zu belasten.

www.books2ebooks.eu